الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد
399السنة
الرابعة

تموز 2004 جمادى أولى – 1425

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

... محنة المثقف
فوضى الواقع

د. وليد مشوِّح

المثقف يعيش في زمننا هذا ظرفاً استثنائياً يقوده إلى حالة فصام بين توقه إلى تحقيق حلم يتمحور حول تحقيق ذاته الإبداعية، والوصول إلى آمال جماهير أمته في الكفاية الحياتية التي تعني بدورها الطمأنينة والسلام والحرية القومية؛ وبين الراهنيات المستجدة في زمنه المعيش، إذ تبرز التحديات التي تهدد تراتبية المجتمع بما حمله ويحمله من قيم ومبادئ وأسس تربوية بُنيت عليها دعامات العقل العربي منذ عصر النهضة، مروراً بالتكوّن القومي، وانتهاء بحق الإنسان العربي في وطن رسمته تاريخية العلائق (الدموية) عبر عصور متتالية لتتكون الجغرافية الطبيعية التي تمثل خريطة الوطن الكبير الذي اقتضته خريطة التمازج والتماثل والتكامل (عادات، تقاليد، روابط دموية، حراك تاريخي مشترك)، أمور ارتسمت منذ الطوفان وتعمقت إبان الهبّات، وترسخت في ظلال ثقيلة مثّلت السقطات والنكوص، وربما كان الطارئ (الذي نحن بصدده)، والذي نسميه هنا؛ بالطوفان الثاني سقوط المعنى . القيمة، وقيام قيمة بلا معنى، وارتداد القيمة والمعنى وتمترسهما في نتف مساحية على الخريطة ذاتها، بحماية المصالح القطرية الضيقة، والأنوية الفجّة، والارتباطات والتحالفات الرخيصة التي تنمّ عن جهل وقصر نظر وحماقة وشعور بالدونية.

وبين هذا وذاك ثمة ذات خلاّقة تتشظى وتتوه عندما . تكاد . أن تفقد الهدف . الجوهر

وتترنح بين مطرقة الحاجة وسندان القمع.

أما إذا أردنا أن نقترب من مرمى الغاية الذي وشى به العنوان؛ فلا بد من أن نقسم العقل الخلاّق، والذات المبدعة على مواضع الراهنية المعيشة في زماننا هذا . سواء أكانت الذات المبدعة في المكان وهي خارج الزمن، أم في الزمان وهي بعيدة عن المكان . ، وليكن الموضع الأول هو السياسة، والهم الذي تواجهه الذات الخلاّقة، والعقبات التي يواجهها العقل المبدع تتمثل في تلك الأسلاك الشائكة . الحسيّة . التي تفصل المثقف عن السياسة، مع استثناءات بالطبع، وهي عبور الكثير أو القليل من المثقفين تلك الأسلاك، ومشاركة السياسيين في امتهان الذات الخلاّقة، وتقزيم العقل المبدع، لذا ينصرف أولئك الواقفون على مسافة من الأسلاك الشائكة أمام محاكمات ذاتية، هل أعبر الأسلاك فأنعم بالرضا والغنى والرفاه؟! أم أقف في مكاني هذا فأصوغ الديمقراطية، وحلم الشعب، وآمال الجماهير، سلاحي في ذلك أو مادتي أستقيها من جدلية التاريخ مع الحقيقة، ونبض الجماهير ومعنى الحياة، وإرادة الشارع الشعبي، فتكون قناعتي منسجمة مع فردانيتي الإبداعية، ومن ثم يكون ناتجي بتصرف المستقبل مع بوار في سوق الآن؟ وإذا كان الأمر كذلك فأنا في جبهة من المثقفين مهددة بالانقسام والتشرذم أما فلسفة المصطلح، ومنطق الواقع، وكهرومغناطيسية الزمن، وتباين السياسات التي تحكم المكان.. عليَّ أن أختار بين الديمقراطية المستوردة، والديمقراطية الغوغائية، وديمقراطية الأمر الواقع، والديمقراطية الملتزمة، والديمقراطية المنفلشة، والديمقراطية المقوننة.. وفي كل ديمقراطية سبق وسمها خزانات تكاد تضيق بحبرها وأقلامها وغاياتها، وعنواناتها، وكل ما يحيق بها من مخاطر، وكل ما يسورها من معان، تتناسل بسرعة وكثافة، المجتمع المدني، المجتمع المسيّس، مجتمع المنظمات، مجتمع الأحزاب، المجتمع المُعسكّر، وهنا يغرق العقل المبدع في لجة التناقضات التي تبدأ بفكرة، وتغدو شعاراً، ويتحول إلى نمط تفكير أو تفكير نمطي، فيرتد مصدماً بخط (مكهرب) وسمه السياسي بـ /الخط الأحمر/.

الوحدة العربية، الوحدة الاتحادية، التكامل الاقتصادي، الأمن القومي العربي، التنمية القومية، العمل العربي المشترك، وحدة الموقف العربي، وغيرها من جزئيات الوحدة، تقابل: البناء الوطني الرفاه القطري، المصلحة الوطنية، الوحدة الوطنية، فشل المشروع القومي، بناء الذات القطرية، العمل الوطني... ويغرق العقل المبدع في أوهام السياسة الراهنة، ويكاد أن يختنق تحت وطأة الخط المكهرب . الأحمر.

ثم يلتفت المثقف العربي إلى موضوعة حوار الأديان، فيحار في التعريف، بين حوار الأديان وبين أديان الحوار، ويحتاج هذه المرة إلى بلاغة الجرجاني وابن جني والزمخشري

لتثبيت المصطلح من الأصولية والتنويرية والسلفية والانفتاحية، بين الدين المسيّس والدين المعتزل، بين الدين الإرهاب والدين البنّاء، بين الدين التوحيدي والدين الإلهي، بين الدين الصوفي والدين العقلاني، ناهيك عن فلسفات واجتهادات الملل والنحل في الدين الواحد، وخطل التفسير عند هذه الجماعة، وصحة الفقه عند هاتيك.. ويغرق العقل المبدع، وتتشظى الذات الخلاّقة بينما يثخن الخط المكهرب الأحمر وتعرض وتطول يافطة الأمن القومي.

المثقف العربي يؤجل موضوعة الإبداع بحثاً عن وسيلة يعبر بوساطتها أبحر القلق، ومستنقعات الراهن المفروض، وغيابات المعنى المصطلحي، ونفايات تسد الطريق أمام إبداعه، رمى بها الانبطاحيون والتبريريون وصيادو الفرص واللاهثون وراء سراب النجومية، ومتعددو الجنسيات، وخُدّام الفلس، وعبيد الشهوات، والسابحون ضد التيار، ومتقلبو الألوان، وأصحاب الأوجه المتعددة.. نفايات هي قمم ومساحات ترعرعت كالقمل الذي عشش في جسد الثقافة العربية . الفوضى، وهكذا شعر المثقف أنه بحاجة إلى خط أحمر مكهرب يصنعه هو لا السياسي ليتخلص من هذه العاهات، والعقبات، والمشكلات، فيتخفف ويتابع إبداعه الذي سيضعه بتصرف القضية الجوهر، وسيتألق ثانية وثالثة وعاشرة، ويصل الأمس باليوم عبوراً إلى محيطات المستقبل.

المثقف العربي أضنته السياسة ومفرزاتها ومشكلاتها وعقباتها ومولوداتها ومولّداتها فغاص فيها وتعلق بها، وعاف أموراً هي أهم من السياسة إن لم تكن بالأهمية نفسها. أموراً نراها (إن نحن صغناها كمثقفين)؛ فإننا سننجح بالتأكيد في صوغ سياسة أكثر واقعية، وأنظف بكثير مما هو موجود فينا، فموضوعة المرأة ومشكلاتها في وطننا العربي، وإيصالها إلى المستوى اللائق على خريطة الحرية والعدالة والمساواة والطمأنينة، والشراكة.. فنكون قد أعدنا الضائع المهدور إلى البيدر، وسددنا فاتورة الاستحقاق لمن وقع عليه الغبن ونسيناه في حمأة الفوضى.

كذلك البيئة، ومستلزمات وعيها، وتوعية الجيل بمفهوماتها، وحق الإنسان بها، وحقها على الإنسان في الآن ذاته، وبها وعياً وإبداعاً وعادة وممارسة نكون قد ارتقينا بضمائرنا وأعدناها إلى دربتها التي ابتدأت منذ زمن التكوّن.

وربما كانت الطفولة بمعانيها العقلية والنفسية والجسدية والإنسانية الشمولية هي من الموضوعات التي لم يولها المثقف اهتمامه في معمعان السياسة المفروضة كما القدر على المثقف العربي.

والإيدز ذلك الغول القادم مع الاستعمار الجديد وما تتطلبه المكافحات من تنمية الأخلاق، والعودة السريعة إلى المعنى الأسروي، والتوعية الصحية.

ولا يختلف الأمر بشيء عن المخدرات ومغيّبات العقل، والإدمان، وكل الأمور المتعلقة بإعاقة المجتمع، والحاجة إلى تكثيف البرامج التعليمية وتوجيهها وجهة أخلاقية تتماشى وتوجهها التنموي بالأساس.

ولا يفوتنا في نهاية . لهاثنا جرّاء الكابوس . أن نتمنى على المثقف (عندما يتخلص من فوضاه الروحية، وتشوش رؤاه) أن يلتفت التفاتات إبداعية نحو التكنولوجيا، وفهمها والتعامل مع تقانات العصر بوعي وصوفية تبتعد عن مخاضات الاتجار والمضاربة والاحتكار والإثراء، لأن من حقوق المواطن على العصر امتلاك ناصية التقانة ووضعها بتصرف التنمية...

وأخيراً: لابد من التأكيد على محنة المثقف نتيجة لفوضى العصر، وتخبط السياسة، وتصدع السد الثقافي، ولكن الضروري الواجب على المثقف التسلح بالإرادة والتزود بالغاية النبيلة، وامتلاك وضوح الرؤية لتجاوز هذه المحنة، ومعالجة الفوضى، وصياغة المستلزم الشعبي، مع الإصرار على تصحيح مسار السياسي بخلق الرائز التقويمي من خلال رسم القيمة وإبداعها، ثم تحويلها إلى مرآة تعكس الوجه، وتفرز ما بين الجميل والقبيح، علماً أن الأمر ليس مستحيلاً...

❑❑❑

بحوث ودراسات

التداولية وتحليل الخطاب الأدبي

مقاربة نظرية

راضية خفيف بوبكري- الجزائر

مفهوم التداولية:

يهتم الاتجاه التداولي بالدراسات اللغوية خاصة "حيث تتلاقى فيه على وجه معين جملة ميادين من المعرفة المختلفة أهمها: علم اللغة الخالص، والبلاغة، والمنطق، وفلسفة اللغة، وكذلك علم الاجتماع، وغيرها من العلوم المهتمة بالجزء الدلالي من اللغة"(1).

وبعدها وفي مراحل متطورة جداً

> تجاوزت التداولية حدود اللغة لتنتقل إلى مجال الأدب وتتحول إلى ما يسمى بالذرائعية الأدبية.

ويرجع الفضل في ظهور التداولية كمنهج ونظرية إلى الفيلسوف الإنكليزي "أوستن" إثر صدور كتابه الموسوم بـ"كيف نصنع الأشياء بالكلمات"، حيث تتحدد عنده التداولية على أنها "جزء من دراسة علم أعم: هي دراسة التعامل اللغوي من حيث هو جزء من التعامل الاجتماعي"(2). فهو هنا ينتقل من المستوى اللغوي والنحوي والنفسي للغة، إلى المستوى الاجتماعي ودائرة التأثير والتأثر، من خلال استعمال اللغة لتحقيق التواصل.

وفي إطار دراسة التعامل اللغوي، ظهرت مجموعة من التيارات أهمها "التيار الأوستيني أو البراغماتية عند استعمال الكلمة"(3)، ومن أهم أعلامه "غرايس" وعن هذا التيار تكونت تيارات أخرى تبتعد عن فكر أوستن مرة، وتقترب منه مرة أخرى.

وما تجدر الإشارة إليه هنا، هو أن مدرسة أوستن "ليست لها علاقة بالتيار الفلسفي الذي نشأ في أمريكا، والذي يحمل اسماً مشابهاً إن ترجم في العربية بالذرائعية"(4).

أما أصل التسمية "ذرائعية" فإن جذورها تمتد إلى منظري السيمياء أمثال شارلز بيرس، وشارلز موريس، وجون ديوي على وجه الخصوص، وتختلف دلالاتها حسب الحقل الذي تنبعث منه، كالفلسفة، واللسانيات، والاتصال، على أن سمتها الغالبة تظل في توجهها العملي(5).

ونتيجة لتعدد المنطلقات واختلافها في الدراسة التداولية حدث نوع من التداخل بين حقولها وحقول أخرى، أدى إلى اختلاف

التسميات، وتنوعها خاصة عند ترجمتها إلى اللغة العربية: "النفعية، الذرائعية، الاتصالية...".

من هنا يمكننا أن نرجع أصل التداولية إلى اتجاهين مختلفين: اتجاه ينطلق في دراسة التداولية من كونها نظرية في التعامل الاجتماعي، تهتم بالجانب الاستعمالي، أي استعمال اللغة بزعامة "أوستن"، واتجاه فلسفي منطقي تعود جذوره إلى "بيرس" الذي أطلق عليها اسم "البراغماتية عام 1905"، و"وليم جيمس" الذي سماها بالذرائعية عام 1978.

ومنه، فإن البراغماتية **"اسم جديد لطريقة قديمة في التفكير بدأت على يد سقراط، ثم تبعه أرسطو، والرواقيون بعد ذلك"**(6).

وقد ظهرت التداولية كنظرية فلسفية على يد "باركلي" إلا أن أصولها تمتد إلى "بيرس" الذي جعلها وثيقة الصلة بالمنطق، بل اعتبرها قاعدة منطقية، وذلك من خلال ربطه بين الدراسات اللغوية والمنطقية.

فالتداولية عنده هي قاعدة منطقية تعنى بتحديد معاني الألفاظ والأفكار والمفاهيم والقضايا، والإشارات، ومنه أصبحت أو تحولت إلى أداة للتفسير والنقد.

لكن تعدد القراءات لنصوص "بيرس" حول مفهومه للتداولية، أحدث نوعاً من تباين وجهات النظر حول مفهوم التداولية، فهناك من يرى أنها نظرية في المعرفة، لأنها تهتم بالواقع، وهناك من يرى أن جوهرها ميتافيزيقي، وهنا تكمن أهميتها عند بيرس.

وقد تأثر "بيرس" في صياغة نظريته بـ"دونز سكوت"، وأفكار خصمه "راين"، خاصة الفكرة القائلة بأن: "فكرتنا عن أي شيء هي فكرتنا عن آثاره الحسية"، كما استعار لفظ (براغماتية) من كانط.

ولعل اهتمام "بيرس" في مراحل حياته الأخيرة بنظرية الإشارات "كان له الأثر الأكبر في التحول من الفهم الإجرائي للقاعدة البراغماتية إلى الفهم المنطقي الخالص لها، إذ أن البراغماتية، تعتبر في هذه المرحلة تطويراً لنظريته المبكرة في الإشارات، وقد كان أكبر ما شغله في هذا المجال هو اكتشاف طريقة يتم بموجبها الاتصال بين الناس"(7).

لم يقصر "بيرس" البرغماتية هنا على المفاهيم العملية فحسب، بل تجاوز ذلك إلى دراسة المفاهيم الميتافيزيقية، أي تجاوز كل ما يتعلق بالعلوم الطبيعية، لأنه في المراحل الأولى، ربط التداولية بالمنهج الاستقرائي.

وبهذا التعبير يكون "بيرس" قد تصدى للنزعة التجريبية، وتداولية "وليم جيمس"، وذلك بنقلها "من ميدان المحسوس والتجريب الذي حصرها فيه التجريبيون الإنكليز إلى ميدان المعقول والعام"(8)، ومنه يكون "بيرس" قد أعاد لها السمة العقلية التي حاربتها حركة "وليم جيمس".

وما يمكننا قوله هو أن التداولية، انطلاقاً من مفهوم "بيرس"، خاصية أو قاعدة منطقية نلجأ إليها، باعتبارها أداة عقلية تساعدنا على معرفة فيما إذا كانت المسائل التي نبحثها ذات معنى أو لا.

ومنه فإن البراغماتية مقياس عقلي لمعرفة صحة أو خطأ المسائل التي نبحثها، وهل هي جديرة بالبحث أم لا.

. جذور التداولية في التراث العربي:

إن دراسة عملية التواصل أو الاتصال قديمة، تعود جذورها إلى الدراسات التنظيرية الأولى عند الجاحظ، وأبي هلال العسكري، وابن قتيبة، وحازم القرطاجني، وغيرهم. لكنها كانت ذات طابع معياري تهتم بالأثر الناتج مباشرة عن الرسالة، والشروط التي تجعل الخطاب ناجحاً،

وفي هذا ملامح للتداولية الحديثة، فكما ركز هؤلاء المنظرون على المرسل والمتلقي، والرسالة، وعملية التأثير والتأثر، والقصد، ونوايا المتكلم، والفائدة من الكلام، والإفهام... فإنها أيضاً تعد جوهر النظرية التداولية.

وقد ذهب "محمد العمري" في كتابه "البلاغة العربية" إلى أن التداولية الحديثة بعد "جاحظي" في أصله لاهتمام الجاحظ وتركيزه على هذا المستوى في كتابه "البيان والتبيين" وعلى عملية التأثير في المتلقي، والإقناع، وقد سميت هذه النظرية عنده، والتي تعرف اليوم بـ"التداولية" بـ نظرية "التأثير والمقام".

يقول "محمد العمري": "إن هذا البعد هو أحد الأبعاد الأساسية في البلاغة العربية، وهو بعد جاحظي في أساسه، وإن تخلي البديعيين عنه في مرحلة لاحقة أدى إلى اختزال البلاغة العربية وتضييق مجالها، وتحظى نظرية التأثير والمقام حالياً بعناية كبيرة في الدراسات السيميائية، ومن ثم الشروع في إعادة الاعتبار إلى البلاغة العربية تحت عنوان جديد هو "التداولية""(9).

وتتجلى جذور التداولية عند "الجاحظ" من خلال تقسيمه للبيان إلى ثلاث وظائف، واهتمامه أكثر بالوظيفة التأثيرية، التي تمثل جانباً مهماً في التداوليات الحديثة، يقول الجاحظ: "أما بعد، يمكن إرجاع وظائف البيان، اعتماداً على كل ما سبق إلى ثلاث وظائف أساسية هي:

1 . الوظيفة الإخبارية المعرفية التعليمية (حالة حياد، إظهار الأمر على وجه الإخبار قصد الإفهام).
2 . الوظيفة التأثيرية (حالة الاختلاف) تقديم الأمر على وجه الاستمالة وجلب القلوب.
3 . الوظيفة الحجاجية: (حالة الخصام) إظهار الأمر على وجه الاحتجاج والاضطرار"(10).

فكل هذه الوظائف تشكل جوهر النظرية التداولية في الدراسات المعاصرة باعتبارها مقاربة تهتم بالتواصل في الدرجة الأولى، والإقناع، والتأثير، وإيصال المعنى، وتقديم الفائدة، ومنه فإن غايتها منفعية بحتة.

يقول الجاحظ: "المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتغلغلة في نفوسهم... مستورة خفية، وبعيدة وحسية، ومحجوبة مكبوتة... لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه.. إلا بغيره، وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تعود بها إلى الفهم وتجليها للعقل... وتجعل المهمل معبداً، والمقيد مطلقاً... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجح..."(11).

إن معالم المقاربة التداولية تظهر جلية في هذا النص:

> من خلال الحديث عن ضرورة استعمال المعاني، فالإخبار عن المعنى هو الذي يضمن تقريبه إلى الفهم حيث يركز على ضرورة إفهام المخاطب، وإبلاغه محتوى الرسالة الأدبية.

كما يشترط (الجاحظ) أن يكون استعمال المعاني مفيداً ومحققاً لقصد المتكلم أي فيه منفعة.

أما إذا انتقلنا إلى (حازم القرطاجني) فإننا نجده لا يعتبر الكلام الذي لا يدل على معنى كلاماً، وهو هنا يشير إلى فكرة القصد، إذ أنه يجعل الفائدة المتداولة بالقصد، يقول "حازم القرطاجني": "لما كان الكلام أولى الأشياء، بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها..."(12).

فالكلام الذي يكون دليلاً على المعنى، يشكل أساس الدراسات اللسانية الحديثة، والتفاهم الذي قصده حازم هنا هو تحقيق التواصل، وهذا يدخل في نطاق التداولية التواصلية، أي كلام مرسل يحمل قصداً ومعنى وفائدة، يريد المتكلم إيصالها إلى المتلقي.

فحازم هنا يركز علي المنفعة، والخطاب الذي لا يحقق منفعة، فإنه لا يحقق أي تواصل انطلاقاً من قوله: "... المعاني التي احتاج الناس إلي تفاهمها أي احتياجهم إلى تحصيل المنفعة".

"فحازم هنا يتفطن للبعد البراغماتي أو التداولي في العملية التواصلية، إن هذا التصور النقدي للتواصل الشعري متطور جداً، ويعكس عمقاً في النظرة ووعياً بعناصر التجربة الشعرية باعتبارها تجربة لغوية نفسية يكتنفها إطار اجتماعي ومقام خارجي تؤثر فيه وتتأثر به..."(13).

إضافة إلى القصد والمنفعة والإفهام، يشير حازم إلى قضية التأثير بين المتكلم والمتلقي، ويرى أنه ضروري في العملية التواصلية لقوله: "وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه (...) أو بعضها بالقول"(14).

ويقسم حازم القرطاجني ردود الفعل التي يثيرها المتكلم في المخاطب إلى: عملية، وسلوكية، ووجدانية.

وربما تعود أول إشارة إلى قضية التواصل الأدبي أو التداولية في التراث العربي القديم إلى: ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء"، من خلال حديثه عن "تهيئة المخاطب نفسياً ليتقبل ما يقصده الخطاب، والانفعال به انفعالاً ظاهراً".

حيث انتهى هذا الناقد إلى حقيقة مفادها أن على الشاعر أن يسير في قصيدته وفق خطة مرسومة سلفاً يبدأ فيها بالنسيب ثم يردفه بذكر مشاق السفر، ثم يعرج على وصف ناقته، فيبثها أشجانه، ثم ينتقل إلى مدح صاحبه بعد أن يكون قد أثار انتباهه، وهيأه نفسياً إلى شعره...(15).

كما لا يفوتنا أن نشير إلى "عبد القاهر الجرجاني" الذي أشار إلى عملية التواصل في أكثر من موضع، غير أنه يركز على دراسة وضعية المخاطب اتجاه النص اشعري، ويتحدث عن عمق المعنى ووضوحه ويرى أن التواصل الذي يكون نتيجة لتعب وكد وإعمال للفكر هو التواصل الذي يعجب فيه المتلقي بالخطاب الشعري.

أما إذا تطرقنا إلى كتاب "سر الفصاحة" لصاحبه "ابن سنان الخفاجي"، فإننا نجده يقول: "والكلام يتعلق بالمعاني والفوائد بالمواضعة، لا لشيء من أحواله..."(17).

نلاحظ أن "ابن سنان الخفاجي" يشير ضمنياً إلى التداولية الحديثة، إثر حديثه عن الفائدة التي نرجوها من الكلام، فهو يشترط في الكلام الصحيح الانتظام والفائدة، وإلا فلا يمكن عدّه كلاماً. إلا إذا حقق الفائدة المرجوة منه، أي أن الكلام عنده له وظيفة نفعية. إضافة إلى هذا، يتحدث "ابن سنان" أيضاً عن المواضعة والقصد واستعمال المتكلم له، أي استعمال اللغة في قصد.

من خلال ما تقدم ذكره حول جذور التداولية في التراث العربي القديم، نلاحظ أن التداولية لها حضور قوي، وقديم جداً في التراث العربي، لا يقل عنه في التراث الغربي.

. التداولية في النقد المعاصر:

تحولت التداولية من اللغة إلى الأدب، وأصبحت تداولية أدبية، أو ما أصبح يعرف اليوم بالذرائعية الأدبية، التي تمثل مقاربة لدراسة النصوص وتحليلها، وفي هذا المجال تكون "التداوليات نظرية استعمالية، حيث تدرس اللغة

في استعمال الناطقين بها، ونظرية تخاطبية تعالج شروط التبليغ والتواصل الذي يقصد إليه الناطقون من وراء الاستعمال للغة"(18).

فلقد تطورت التداولية من المجال اللغوي والمنطقي والفلسفي إلى الذرائعية الأدبية، التي تنقل النص من المستوى النحوي والدلالي إلى المستوى التداولي، حيث تركز الآراء في النقد المعاصر على مفهوم التواصل الذي يقوم على عملية الفهم والتأويل.

وتعد عملية القراءة في النقد المعاصر "تواصلاً يتحقق بين القارئ وموضوع القراءة، فالوصفية النقدية في إطار عملية القراءة، وظيفة تقوم على أساس السعي إلى تحقيق تواصل فعال بين القارئ وموضوع القراءة، وكأي تواصل تحتاج عملية القراءة إلى أسباب لعناصر الموضوع المقروء، وإحاطة بالعوامل الفاعلة فيه، مثل السياق، ومقاصد المتكلم"(19).

فالدراسات النقدية الحديثة تجعل من اللغة الأدبية نظاماً معقداً للاتصال، يجاوز مستويات الصياغة اللفظية والنصية إلى دراسة الحدث الأدبي انطلاقاً من دائرة الاتصال الاجتماعي، أي الانتقال باللغة الأدبية من مستوى النص كنظام إلى مستوى التواصل. وهذا فيه إشارة إلى نظريات القراءة أو الاستجابة المعاصرة.

وتعود بوادر التغيير أو الانتقال إلى ضرورة فهم النص انطلاقاً من ارتباطه بالسياقات أو التحديدات السياقية.

ويعد (فان ديك) من أهم أعمال النظرية التواصلية في النقد المعاصر "حيث أنه وضع تخطيطاً من ناحية البرنامج للذرائعية الأدبية بوصفها مكملاً لا فكاك عنه لنظرية النص"(20).

ويمكن اعتبار عام 1979 تاريخاً حاسماً في تحول (فان ديك) من علم الدلالة إلى نظرية أدبية عامة "تشتمل على نظرية للنصوص الأدبية ونظرية للتواصل الأدبي"(21).

ومنه أصبحت الذرائعية الأدبية مقياساً للحكم على أدبية الأعمال الفنية، ففي حين كان الاعتراف بما هو أدبي يتحقق بواسطة الخصائص البنوية وجملة الملامح اللفظية، أصبحت الأدبية تتحدد من خلال الاعتراف بإنتاج معين وخاص، واستقبال خاص أيضاً.

ثم تطورت الذرائعية وأصبحت في مراحل متأخرة جداً نظرية للسياقات تبحث في سياق الإنتاج والاستقبال، ثم إلى نظرية في الأفعال الكلامية.

ويوجد هناك تيارات لفهم الذرائعية، يرى الأول "أن الذرائعية الأدبية تفهم على أنها دراسة سياقات الإنتاج والاستقبال... في حين يرى الآخرون أن الذرائعية الأدبية ينبغي أن تفهم فقط في صلتها مع نظرية للفعل..."(22).

> ومن أهم أعلام التداولية في النقد المعاصر نذكر على سبيل المثال لا الحصر: فان ديك غرايس، أوستن، سيرل، جون ديوي، وغيرهم.

. التداولية وتحليل الخطاب:

تعود أصول نظرية أفعال الكلام إلى عهد أرسطو والفلاسفة اليونان الذين عمدوا إلى دراسة أقسام الكلام لدراسة القضايا المنطقية، حيث ميزت هذه الدراسات "الصيغة الخبرية عن صيغ التمني والأمر وغيرها، فحصرت بالصيغ الخبرية وهي التعبير اللفظي عن القضية..."(23)

لكن هذه الدراسات عرفت تحولاً عند كانط، باعتبار أن هناك جملاً تحمل الصيغة الخبية، لكنها لا تحمل معنى الصدق والكذب.

وانطلاقاً منه ظهر اتجاه منطقي وصفي في القرن العشرين، يذهب إلى ما ذهب إليه كانط.

أما فيما يخص النقد العربي القديم، فقد

عرف قضية الأفعال اللغوية تحت اسم "أغراض القول الشعري" كون بعض الدارسين المعاصرين لقضايا المعنى عند العرب القدماء يقول: "إننا نضع هذه التسمية المعاصرة: أفعال لغوية actes de langage لمجموعة من الظواهر الدلالية semantiques، والبراغماتية pragmatiques المتناولة في الإنتاج اللغوي العربي القديم، والتي كانت تدرس تحت عنوان أغراض القول..."(24).

فالدراسات الحديثة المعاصرة تعتبر الفعل اللغوي نتيجة تكلم لغة ما أو استعمالها مما ينتج عندنا مجموعة من الأفعال: التأكيد والأمر والوعد، والوعيد، وإثارة أسئلة وغيره.

ومنه، فإن تداوليات أفعال الكلام أو الأفعال اللغوية تختص بدراسة أغراض الكلام التي يقصد إليها المتكلم.

والحديث عن الأفعال الكلامية يقودنا مباشرة للحديث عن "أوستن" ومساهماته البارزة في هذا المجال، لأنه يعد من المؤسسين الأوائل لهذه النظرية (أفعال الكلام)، والرواد الذين طوروا الأبحاث في هذا المجال من خلال مجموعة من الأعمال أهمها: تطبيقه نظرية الأفعال اللغوية على الخطاب الأدبي عند "وليام جيمس"، التي توصل إلى التمييز بين ثلاث أنواع من الأفعال اللغوية.

1 . "الأفعال الإخبارية، الإنجازية، وهي مجموعة الأفعال التي توظف في إطار عملية التواصل"(25).

2 . أما النوع الثاني فهو مجموعة الأفعال اللغوية التي لا تخبر بشيء محدد وتسمى بالأفعال الإنشائية التي تدخل ضمن المستوى الجمالي والبلاغي.

3 . أما الأفعال التي لا تنتمي إلى الإخبار أو الإنشاء، فتشمل كل الأفعال التي يلجأ إليها المرسل والمتلقي لاستمرار التواصل وجلب انتباه السامع.

ولقد قام أوستن عند دراسته للجمل الخبرية بتمييز نوع منها مما لا يقبل الصدق ولا الكذب، كما قام بتفريعها إلى وصفية وإنشائية، ومما يدخل تحت الجمل الإنشائية قولنا مثلاً، أوافق أن يكون هذا شاهداً على شجاعتي.

فمثل هذه الجملة لا يصف شيئاً معيناً، ولا يخبر عن القيام بعمل معين.

وقسم "أوستن" الجمل الإنشائية إلى إنشائيات أولية، وإنشائيات صريحة، فالأولية من مثل قولنا: ـ سأحضر هنا، والصريحة من مثل قولنا: أعدك أنني سأحضر هنا.

كما ميّز "أوستن" أفعالاً ثلاثة ترتبط بالقول (locution) هي: فعل القول، والفعل المتضمن في القول، والفعل الناتج عن القول، أو الفعل بواسطة القول(26).

وركز "أوستن" على الفعل المتضمن في القول، ثم تحول تقسيمه للجمل إلى جزء من نظرية عامة للأفعال الكلامية التي عمد إلى تقسيمها إلى خمس أفعال:

1 . الحكميات، 2 . الإنقاذيات، 3 . الوعديات، 4 . السلوكيات، 5 . البنيينات.

***

قائمة المراجع:

1 . فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، ص.95.

2 . المرجع نفسه، ص.96.

3 . المرجع نفسه، ص.98.

4 . المرجع نفسه، ص.99.

5 . د/ ميجان الرويلي، د/ سعد البازعي، دليل الناقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية .2000.

6 . د/ حامد خليل، المنطق

البراغماتي عند تشارلز بيرس "مؤسس البراغماتية"، دار الينابيع، مصر، لبنان، 1996.

7 . المرجع نفسه، ص214.

8 . المرجع نفسه، ص219 . 220.

9 . محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص293.

10 . أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، مصر، الطبعة الرابعة، الكتاب الثاني، 1395هـ . 1975، الجزء الأول، ص75.

11 . المرجع نفسه، ص75.

12 . مجلة الوصل، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة تلمسان، العدد الأول، جانفي 1994، نظرية المقاصد بين حازم ونظرية الأفعال اللغوية المعاصرة، محمد أديوان، جامعة الرباط، كلية الآداب، ص25.

13 . المرجع نفسه، ص26.

14 . المرجع نفسه، ص26.

15 . المرجع نفسه، ص26.

16 . أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، دار الكتاب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1976، ص43.

17 . المرجع نفسه، ص33.

18 . دراسات سيميائية لسانية أدبية، العدد الثاني، 1987 ـ 1988، المغرب، تكامل المعارف: اللسانيات والمنطق، حوار مع الدكتور طه عبد الرحمن.

19 . مجلة الوصل، جامعة تلمسان، المرجع السابق نفسه، ص34.

20 . خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ترجمة حامد أبو حمد، مكتبة غريب، سلسلة الدراسات النقدية، القاهرة، ص76.

21 . المرجع نفسه، ص76.

22 . الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1998 . 1999، نظرية الأفعال الكلامية، طالب هاشم طبطبائي، ص65.

23 . مجلة الوصل، جامعة تلمسان، المرجع السابق نفسه، ص38.

24 . المرجع نفسه، ص39.

25 . الفكر العربي المعاصر، المرجع السابق نفسه، ص66.

❒❒❒

أبو العلاء عقيدة ومرجعية

دراسة في ديوان اللزوميات

محمد خالد عمر- سورية

ما قبل المقدمة:

اسمحوا لي أن أنطلق إلى دراسة أبي العلاء المعري من ثلاث نقاط.

النقطة الأولى: هي عبارة عن سؤال هو: هل نحن في هذه المهرجانات واللقاءات نجدّد ذكرى أبي العلاء المعري، أم أنّ أبا العلاء يجدّد فينا الفكر والحيوية والقدرة على فهم الواقع وتطوير منهجنا والتعامل مع الأفكار المطروحة بعقل منفتح وفكر واع؟.

النقطة الثانية: وهي نقطة أثارها طه حسين وقدمها في تساؤل هو: من الذي ظُلِمَ من ضياع تراث أبي العلاء المعري نحن أم أبو العلاء؟ يجيبنا على هذا السؤال طه حسين نفسه في كتابه تجديد ذكرى أبي العلاء يقول: (لقد ظُلِمنَا نحن بضياع تراث أبي العلاء المعري).

وكأني به يريد أن يقول: إنّ العملاق يظهر بأي أثر يبقى وراءه(1).

النقطة الثالثة: وهي الأهم بين النقاط التي أثرت وهي رغبتي في أن أسجّل اعتراضي على تسمية أبي العلاء المعري فيلسوف الشعراء وشاعر الفلاسفة، ويمكن لي أن أعيد صياغة هذا التركيب فأقول: أبو العلاء المعرّي فيلسوف الفلاسفة ومعلّم الشعراء.

فلماذا هو فيلسوف الفلاسفة؟. نقول: إذا كانت الفلسفة هي في أبسط تعاريفها تعني البحث عن المعرفة أو الحكمة، أو محبة المعرفة أو الحكمة. فإن الفيلسوف إذاً هو الباحث عن المعرفة المحب للحكمة. وإذا كانت المعرفة الكليّة هي معرفة الوجود ومعرفة خالق الوجود ومدبّره، وبالتالي معرفة الغاية من الوجود، ومن ثم التعامل مع هذا الوجود بمنهجية تتطابق مع رتبة معرفته. فمن غير أبي العلاء أكثر تطابقاً مع هذا التعريف؟.

أمّا قولنا معلّم الشعراء؟ فيمكن أن ندعمه بقول الشاعر المعاصر صلاح عبد الصبور في حياتي في الشعر يقول: (إنَّ أبا العلاء عندي هو ثلاثة أرباع الشعر العربي والربع الباقي من قلبي يتقاسمه أبو نواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم)(2).

وطه حسين عندما يتكلّم عن الخصائص

العامة لشعر أبي العلاء يقول: (أول هذه الخصائص إنك تقرأ القصيدة من شعر أبي العلاء، وقد فهمت ألفاظها المفردة فلا تكاد تفهم معانيها)(3).

ويكفي هذان القولان اللذان نؤيدهما لندلّل على ما أردنا قوله من أنّ أبا العلاء معلّم الشعراء إذ الشعر رسالة والرسالة تكبر بكبر الغاية التي تطلبها، وقد اتفق الدارسون جميعاً تقريباً على أن أبا العلاء أجاب أو حاول الإجابة عن الأسئلة الأكبر في هذه الحياة.

بغض النظر عن موافقة هؤلاء الدارسين لرأي أبي العلاء أو مخالفته.

ونحن عندما ننشد شجرة هذا العملاق نتفيّأ ظلالها الوارفة، تنعشنا نسيمات شعره فتخلق فينا الراحة وتغمرنا المتعة، وإذا ما هززنا جزعها الحاني تُساقط علينا الرطب الجنيّ، فنملأ سلالنا ونجوب معه آفاقاً من المعرفة.

مقدمة:

من الكلمة الأولى في مقدمتنا نعلن أولاً: أنّه لا يمكننا أن نحيط بفكر أو فلسفة أو عقيدة المعريّ، وإنما نشير إلى ذلك مستعينين بما وَصَلَنا من مؤلفاته، ولو أنَّ ما وَصَلَنا من كتابات أبي العلاء لا يعدو أن يكون نسبة ضئيلة مما كتبه. فطه حسين مثلاً ينقل عن القفطي والذهبي (بأنَّ الصليبيين عندما خرّبوا المعرة وحرّقوا كتبها كان لأبي العلاء من هذه الكتب خمسة وخمسون كتاباً في أكثر من أربعة آلاف كراسة)(4)، وينقل أيضاً في موقع آخر (أنّ ديوان رسائله الخاصة كان ثمانمائة كراسة كما يحدثنا أبو العلاء نفسه فلو فرضنا الكراسة -كما فرضها مرجيلويث- ورقتين لكانت رسائله ستمائة وألف ورقة مع أنَّ المطبوع منها في الشام لا يتجاوز مع شرحه ستاً وثلاثين ومائة صفحة)(5). وإنّ ما وَصَلنا من مؤلفاته جميعها بضعة عناوين.

إذاً نحن نبحث في فكر الرجل وعقيدته بأقل نسبة يمكن أن يبحث بها الباحث، وهي ما توفر لنا، ومن هذا المتوفر نحكم على عقيدة الرجل وفلسفته ومشروعه الحياتي، وإذا كنّا نعترض على تأويل الفكرة بعد اجتزائها من سياقها، فإننا نقوم بالعمل نفسه ونقترف الذنب ذاته إذ نجتزئ من الجزء المتوفر لدينا، ونحكم على أساسه، فقد اخترنا كتاب اللزوميات لنقدّم من خلاله عقيدة أبي العلاء ومرجعيته. وعزاؤنا في ذلك أنّ غالبية الباحثين قد اتفقوا على أنَّ اللزوميات حوى جزءاً كبيراً من فلسفة أبي العلاء، وقدّم مذهبه العقيدي والقيمي ونقل آراءه الفلسفية الواضحة. وقد قال عنه طه حسين: (إنّ الفلسفة هي المقصودة بتأليف الكتاب بالرغم من التأثير الظاهر للعلوم الفلسفية في شعر أبي العلاء الآخر غير اللزوميات)(6).

ويمكن أن نؤكد ذلك بقراءة مقدمة اللزوميات، والذي أراده صاحبه أن يحمل فلسفته وإجاباته عن الأسئلة الكبرى فضلاً عن سيرته المعلنة، وذلك برفضه للسلوك المشين، ومدحه للصفات الحميدة. يقول أبو العلاء: (كان من سوالف الأقضية أني أنشأت أبنية أوراق توخيت فيها صدق الكلمة، ونزّهتها عن الكذب والميط، ولا أزعمها كالسمط المتخّذ، وأرجو أن لا تحسب من السميط، فمنها ما هو تمجيد لله الذي شرف عن التمجيد، ووضع المنن في كل جيد، وبعضها تذكير للناسين، وتنبيه للرقدة الغافلين وتحذير من الدنيا الكبرى التي عبثت بالأول، واستجيبت فيها دعوة جرول إذ قال لأمه:

جزاك الله شراً من عجوز

ولقّاك العقوق من البنينا

فهي لا تسمح لهم بالحقوق، وهم يباكرونها بالعقوق، وإنما وصفتُ أشياء من العظة وأفانين

علـى حسـب مـا تسـمح بـه الغريـزة فـإن جـاوزتُ المشـترط إلـى سـواه فـإن الـذي جـاوزتُ إليـه قـول عَرِيَ من المين وجَمَعتُ ذلك كله في كتاب لقّبته –لزوم ما لا يلزم–)(7).

لهذا القول ولغيره اخترنا أن يكون اللزوميات غصـن الشـجرة الميّـاد، والكتـاب النمـوذج برأينـا لدراسـة عقيـدة أبـي العـلاء، وتـذوق ثمـرة عطـاءاتـه المعرفيّة.

ثانيـاً: نعلم أيضاً أنّ فكر أبـي العلاء معجزة مرموزة مفتوحة، وقد أقرّ الدارسون بعجزهم عن تقديم مـا أراد أبـو العـلاء تقديمـه، ومـا صـدور الدراسـات الجديـدة التـي تنقّـب فـي إرث أبـي العـلاء الثقـافي الفكـري، واجتماعنـا اليـوم وحرصـنا علـى أن يكـون مهرجان أبي العلاء المعري مهرجاناً دورياً سنوياً إلا تأكيد علـى أننا بحاجـة دائمـة إلـى دراسـة فكـر هـذا الرجل وتقديمه برؤى متنوّعة متتالية بالزمان متعددة المشـارب. فضـلاً عن احتفالنـا بـأبي العـلاء المفكّـر الجـاد والفيلسـوف الأعمـق والشـاعر المعلـم، وأولاً وأخيراً المؤمن المجدّد.

ثالثــاً: كـان فـي مسـيرة الفكـر الإسـلامي محطات مضيئة أعملت العقل وكـان من أهم هذه المحطات على سبيل المثال الفكر المعتزلي الذي درسـه أبـو العـلاء بجديّـة وتقدير مـع حرصـه علـى عدم التبعية والتقليد، وعدم الوقوف عند حدود مـا وصـل إليـه المعتزلـة من تفسيرات وفتاوى. فهو قد اعتمد أسلوب المعتزلة لفهم الفكر الإنساني دون أن يكون معتزلياً إلا في سلوكه الحياتي.

الآن وبعد هذه المقدمة نبدأ بعون الله بمقالتنا وفـق منهجيـة تحليـل العنـوان وتقـديم مفاهيمـه فالعنوان (أبو العلاء المعري –عقيدة– ومرجعية) ونبدأ بأبي العلاء المفهوم الأول:

فمن المعري؟.

يقول عمر أبو ريشة مخاطباً المعرّي:

لسـت تسـتطيع أن تكـون إلهـاً

فـإن اسـطعت فلـتكن إنسـاناً(9)

قبل أن يظن بعضنا أننا سنجيب عن سؤالنا. مَن المعري من بطاقته الشخصية ونسرد قصة مولده وحياته؟ يمكننا أن نقول: إن ما قدّمه التاريخ عن الرجل يفي بـالغرض المطلوب ويجيب عن السؤال المطـروح، وإنمـا سنقدّم تعريفاً لأحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي أبي العلاء الإنسان الـذي اسـتطاع أن يكونـه أبـو العـلاء، والـذي أقـام الحجّـة علـى عصـره. وذلـك بمـا يتناسـب ومنهجنـا البحثي الذي اعتمدناه في تقديم التعريف منطلقين مـن معيـاريتين أساسـيتين لتقـديم هـذه الشخصـيةَ المعريّة العربية المسلمة المجدّدة العملاقة.

الأولى: قدّمتها لنا السيدة عائشة أمّ المؤمنين رضي الله عنها عندما طلب إليها وصف رسول الله ﷺ فوصفت الرسول المفهوم، ولم تصف الرسول الجسماني محمد بن عبد الله، فقالت: "كان قرآناً يمشي على الأرض، وفي رواية كان خلقه القرآن".

والثانيـة: قدّمها لنـا د. علـي شريعتي رحمه الله: فقال عن الشخصية التي هي الإنسان: (إنّ البشـر بقدر مـا يصل إلـى الوعي بنفسه وجبلته، وكيفية بناء العالم وعلاقته به يكون إنساناً مختاراً أي أنه موجود)(10).

فكيـف تكوّنـت شخصـية أبـي العـلاء القـادرة علـى الاختيـار، ومـا العوامـل التـي سـاهمت فـي تكوينهـا؟ للإجابـة علـى هـذا التسـاؤل نقـول: إننـا درسـنا شخصـية الإنسـان الـذي تجـاوز بوجـوده الطـب وعلـم النفس. فشخصـية المعري التـي نريد دراسـتها هـي الشخصـية المكتملـة معرفيـاً التـي يتعامل معها الدين، ويخاطبها الإبداع، ويتحدث عنها الفيلسوف. وقد رأينا ما رآه د. علي شريعتي (مـن أنّ الإنسـان إنسـانان أحـدهما يـتكلّم عنـه البيولـوجي والطـب الفيزيـائي والآخـر يـتكلّم عنـه الشـاعر ويتحـدّث عنـه الفيلسـوف ويتعامـل معـه الدين)(11).

كنّا قد حدّدنا ثلاثة عوامل لبناء مثل هذه الشخصية هي: 1-الوعي المعرفي. 2-المرجعية الأخلاقية. 3-العقيدة الروحية(12).

وإذا ما أردنا تطبيق هذه العوامل على شخصية أبي العلاء المعري وبدأنا بالعامل الأول الوعي المعرفي نقول: هذا العامل بشكل عام يمكن أن يكون أساساً أو قاعدة يرتكز عليها العاملان الآخران، ولقد تكوّنت شخصية أبي العلاء بوعي معرفي حصّله بفاعلية دراسية طالت العلوم الطبيعية والإلهية والخلقية، ونوّع مصادره وعدّدها فدرس الإسلام واليهودية والنصرانية والمجوسية والفلسفة اليونانية والهندية والفارسية، وقد أدرك أبو العلاء أنّ الوعي معرفةٌ كليّةٌ على أساسها تبنى العقيدة، ويلتزم حامله بالمرجعية الأخلاقية، كما أدرك أيضاً أنَّ الوعي المطلوب هو غير الحفظ فالحفظ يدرك بالنقل، أمّا الوعي فلا يدرك إلا بالعقل والتفاعل مع المدرَك. وهنا تحضرني قصة جرت مع المهلب بن أبي صفرة عندما (سئل بما أدركت ما أدركت؟. فقال: بالعلم. قيل له لم تكن الأعلم، وقد كان غيرك أعلم منك. قال: ذاك علم حمل، وهذا علم استعمل). والعاقل هو الذي فهم نفسه واستعمل علمه بربطه المقدمات بالنتائج ففهم ربه كما يجب أن يفهم وعمل بهذا الفهم وأطاعه طاعة العارف العامل، وهذا ما أدركه أبو العلاء المعري تماماً؟ فهو القائل:

ولم يتناول درة الحق غائص

من الناس إلا بالرويّة والفكر(13)

وقال أيضاً:

إذا آمن الإنسان بالله فليكن

لبيباً ولا يخلط بإيمانه كفراً(14)

أمّا الوعي السلوكي فهو تطبيق للوعي المعرفي، ويدخل ضمن معادلة المثل الأعلى الحق، والمثل الأعلى الأدنى إذ يدعو الطرف الأول إلى الخير والعدل، أما الطرف الثاني فيدعو إلى الأنانية واتباع الشهوات والابتعاد عن العدل، وإذا ما اتفقنا أن العدل شريعة الله، كما قال محمد إقبال المجدّد الثاني بعد أبي العلاء المعري إذ يقول: (العدل شريعة الله فأينما كان العدل فثمة شريعة الله)(15). فمن كان في مرجعية العدل تطابقت عنده العقيدة والعبادة مع السلوك، وحاول أن يتخلّق بأخلاق الله كما دعا رسولنا الأكرم محمد ﷺ، أمّا من كان من أهل المرجعية الثانية فتختلط عنده الأولويات وتتقدم عنده الحاجة إلى الغاية، ويكون منافقاً إن لم يكن ملحداً. غير أنّ كل منظومة قيمية تبقى في إطار مفهوم مكارم الأخلاق ما لم تكن مستندة إلى نهج عقيدي توحيدي لله ولأوامر الله.

وهكذا يتجلّى مفهوم الوعي السلوكي بالالتزام بمنهاج الله من خلال هذا التطابق وهذا منهج الصحابة رضوان الله عنهم فقد أخبرنا عبد الرحمن بن حبيب السلمي قال: "حدثنا الذين كانوا يقرؤوننا أنّهم كانوا يستقرئون من النبي ﷺ، وكانوا إذا تعلّموا عشر آيات لم يخلفوها حتى يعملوا بها فتعلموا القرآن وعملوا به"(16).

وهذا الأمر بيّن في دعوة أبي العلاء المعري إلى الإخلاص بالعمل وإدراك الغاية منه وهو يعلم تماماً أن الحفظ يمكن أن يكون وسيلة الوعي ولكنه لا يمكنه أن يكونه. وأنّ الواعي المتدبر يقوّمه هذا التدبّر ويبلغ به ما أراد. فلنسمع إليه يترجم هذا القول بأبياته الرائعة.

أمّ الكتاب إذا قومت محكمها

وجدتها لأداء الفرض تكفيكاً

لم يشف قلبك قرآن ولا عظة

وآيـة لـو أطعـت الله تشـفيك(17)

مـن هنـا قلنـا: إن المعـري أدرك مـا أدركـه الصـحابة (رض) مـن قبلـه أنّ عقيـدة وشخصـية المسلم الـواعي المسلِّم، غير عقيـدة المسلِّم بغير وعـي يحصّـنه مـن نفسـه ومـن محيطـه، فالمسلم الـواعي هـو الـذي يعـرف لمـاذا هـو عابـد وكيـف يعبد؟. وأيضاً صاحب السلوك القويم الواعي يدرك أنّ الحيـاة متـاع الغـرور فـلا تهزّه المغريـات لأنـه يدرك الغاية التي وجد من أجلها؟. لذلك كان ربنا جـلا جلالـه علـى امتـداد الـنص القرآنـي يوجـه خطابه لقوم يعقلون أو لعلكم تعقلون عندما يتعلّق الأمـر بـالتفكّر المنطقـي، أو لقـوم يعلمـون عنـدما يتعلّـق الأمـر بـالتفكر البرهـاني لأن العقـل بحاجـة إلى إيمان أما العلم فهو بحاجة إلى برهان.

عقيدة المعري:

قبـل أن أبـدأ بدراسـة عقيـدة المعـري وإيمانـه عليّ أن أعرّف العقيدة، فالعقيدة لغة: تعني العهد والإيمـان العقيـدي: هـو عهـد تقطعـه أن تـؤمن بـالله إلــه الســماء علــى ســبيل الألوهيــة لا علــى معنـى الاستقرار، وأن تلتزم منهجه الأرضـي الـذي هـو الاسـتقامة الـذي يوصـلنا إلـى الله جـلّ جلالـه والإنســـان عنـــدما يســـكن ربُّـــه قلبَـــه يتبـع أوامـره وينتهـي بنواهيـه، وإلاّ جعـل إلهـه هــواه وعنــدما يكــون الهــوى بــديلاً عــن الله فــي القلــب تنهــزم الــروح وتنتصــر الــنفس.

> فإذا كانت العقيدة لغة تعني العهد فإن العهد يتطلب الالتزام ونحن نعلم جميعاً أن عهد العقيدة عند البشرية مرّ بمرحلتين:

الأولى: مرحلـة العقيـدة التوحيديـة الفطريـة، وهـذه المرحلـة مـرت بمـرحلتين أ- المرحلـة العامـة وهي مرحلة عبودية خلق الله جميعاً للخالق وتدلنا عليهـا الآيـة الكريمـة قـال تعـالى: ﴿ثُمَّ اسْتَوَى إِلَـى السَّمَاءِ وَهِـيَ دُخَـانٌ فَقَالَ لَهَا ولِـلأَرضِ ائْتِيَا طَوْعاً أَوْ كَرْهـاً قَالَتَـا أَتَيْنَـا طَـائِعِينَ﴾ (فصـلت:11) لـن أتكلـم عـن هـذه المرحلـة إلا بـالقول: إنهـا حصـلت منـذ خلـق الله الأرض والسـماء كمـا يـوحي مـدلول الآيـة الكريمـة التـي قـدمنا. ب- مرحلـة التوحيـد الفطـري والعبوديـة الخاصـة بالإنسـان وهـي حالـة توحيد خاصـة عبودية توكيدية متقدمة عن الحالـة الأولـى لأنـه يـدخل فـي فحواهـا التوحيـد والتربيـة ليست الآمـرة كمـا جـاء فـي خطـاب الآيـة الكريمـة التـي سبقت وإنمـا حالـة إشـهاد علـى أنفسـهم بوعـي كامل يكون حجة عليهم حتى لا يبررون تقصيرهم بالغفلـة يـوم الحسـاب وهـي حالـة يمكـن أن نمثلهـا بدايـة المرحلـة العقيديـة المعرفيـة قـال تعـالى: ﴿وَإِذْ أَخَـذَ رَبُّـكَ مِـنْ بَنِـي آدَمَ مِـنْ ظُهُـورِهِمْ ذُرِّيَّـتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُــوا يَــوْمَ الْقِيَامَــةِ إِنَّــا كُنَّــا عَــنْ هَــذَا غَافِلِينَ﴾(الأعراف: 172).

الثانية: مرحلة العقيدة المعرفية: وهذه أيضاً مـرّت بمراحـل: أ-مرحلـة المعرفـة الاتباعيـة وهـي مرحلــة مــا قبــل التــدوين إذ كانــت فيهــا العقيــدة الصـحيحة تقتضـي الإتبـاع والنقـل، لـذلك كثـر الأنبيـاء الهـداة فـي التـاريخ والجغرافيـا. وهـذه أيضـاً لـن أتكلـم عنهـا. ب-مرحلـة المعرفـة الواعيـة وهـي مرحلـة مـا بعد التدوين إذ رفضت التبعيـة إلا عبـر وعـي الفكرة وإتباعهـا فهمـاً، وهـذا الأمـر بقـدر مـا يعني الفرد ويرتبط بقدرتـه علـى الفهم والاستيعاب، بقـدر مـا يعنـي البشـرية كلهـا بعـد أن وصـلت إلـى سن الرشد التعليمي، وكـان ذلك مـع مجيء الدعوة الإسلامية، وقد خاطب ربنا جلّ جلاله نبيّه ومنه البشـرية جميعـاً بآيـات كثيـرة تـدعو إلـى العلـم والمعرفة ومنذ الخطاب الأول.

> كمـا جـاءت بـراءة النبـي الأمـي مـن الأميـة المعرفيـة بدعوتـه إلـى العلـم فـي أحاديث كثيرة منهـا قولــه ﷺ: "لــيس منــي إلا عــالم أو متعلّم(18).

وقـد وعـى أبـو العـلاء المعـري ذلـك فجـاءت

ديانته واعية مدروسة وعقيدته قويّة ملتزمة فإذا كان الدين طاعة وتسليماً للمنهج وسيرة وسلوكاً والتزاماً بالنقل والإتباع، أو بالعقل الذي يربط الحفظ بالتفكّر، وقراءة آيات الله في الآفاق والأنفس، فإن ذلك يؤكد لنا أنّ الدين يضم ثلاثة مفاهيم (العقيدة، والعبادة، والسلوك). وإن علينا أن نناقش الديانة بشكل عام من هذه المفاهيم الثلاثة، وقد تجلّى وعي أبي العلاء المعرفي للعقيدة من خلال وعيه لتوحيد الله الذي ارتبط بالعبودية، وتوحيد أوامر الله الذي يعني العبادة الحقّة الواعية أي أن يأتمر بأوامر الله وينتهي بنواهيه. ففي الوقت الذي فهم الناس العبادة على أنّها طقس تشريعي تكليفي فقهي انتهت وظيفتها عند حدّ العبودية، ولم تعد منهجاً أخلاقياً مبيّناً للحق ورادعاً للباطل كما فهمها أبو العلاء بأنّها تتويّج للحالة العقيدية والحالة الخلقية وأنها شأن علمي عقلي –فردي وجمعي– تنفيذي قوامه الالتزام. فإذا ما كانت الحالة العقيدية حالة معرفية كانت العبادة معرفية أيضاً، وهي الحالة العبادية الأسلم التي انتقلت من العبودية لله إلى العبادية لله التي تحمل العبودية الواعية لمعناها في داخلها، كما تحمل مناعتها المكتسبة بهذا الوعي المعرفي جاء النبي الكريم بالتوحيد الخالص الواعي، وحضّ عليه رسول الله ﷺ في حديث صحيح قال: (ليس للعبد من صلاته إلا ما وعى)(19) وهذا الوعي يصل بنا مرتبة العبادة التي قلنا أنها تضم في مفهومها العبودية بشكل حقيقي إذ العكس ليس صحيحاً لأن العبودية لا تعني العبادة، فالعبادة هي المعرفة اختصاراً كما قدمها لنا ابن عباس في تفسيره للآية الكريمة:
﴿وَمَا خَلَقْتُ الجِنَّ والإِنْسَ إلاَّ لِيَعْبُدُونِ﴾ (الذاريات: 56) فقال ابن عباس ليعبدون: ليعرفون. والعبادة والمعرفة سواء أكانت فردية أو جماعية فهي ليست عبودية تسليمية لأن العبد الكَلّ لا يستطيع أن يأمر بمعروف، ولا أن ينهى عن منكر لأنه لا يعرف حقيقة هذا ليدعو له، ولا حقيقة ذاك لينهى عنه.

ولقد خلط الناس بين مفاهيم مكوّنات الدين، وصار الذي يتكلّم عن الدين عقلياً أو علمياً يتناول في عرفهم العقيدة إيماناً أو إلحاداً وغذت السلطة الدينية هذا الجانب لأنها مستفيدة من عودة البشرية إلى ما قبل سن الرشد عندما كانت الديانة بالإتباع. وقد دعى أبو العلاء إلى الإيمان المعرفي لذلك اتّهم بالكفر والإلحاد وهو أكثرنا إيماناً، كما اتّهم بالعمى وهو أكثرنا إبصاراً. فقد كان الأكثر دقة في ميزان العقيدة من المفكرين الآخرين. إذ اعتمد وحدة التجربة الإنسانية أساساً في بناء اعتقاده الديني ومنهجه الفلسفي. واتبع شقيّ الإيمان الاعتقادي والسلوكي. غير أنَّ الحياة السياسية القلقة المليئة بالاضطرابات والفساد الخلقي والسلطوي التي أحاطت بالمعري فضلاً عن حياته الاجتماعية اشتركت في تكوين فكره الفلسفي الديني الذي تمثل في لزومياته فتحوّل برأينا إلى داعية لفهم الفكر الديني بأدوات عصره وإلى مصلح اجتماعي، وقد كان يعلم تماماً أنّ حالة الاضطراب السياسي والحاجة الاقتصادية والمعاشية، والضعف العام للدولة والتمزّق والتفرقة ستفرز رجال دين وسياسة أنانيين أو تابعين يدعون إلى الركون والإذعان، وسيكون كل من يحاول أن يعالج هذا الضعف باللجوء إلى الفهم المتجدّد للعقيدة مستهدفاً، لكنه قرر أن يكون أهمَ المجددين الدينيين وحاول إعادة منهجية التفكير بما يخدم الدين وأهله فكان المؤمن المسلم المجدّد السابحَ في الآفاق يجوب الثقافات ليزيد من إيمانه المعرفي ويبني شخصيته المتوازنة والغواصَ الماهر الحاذقَ الذي يبحث عن الدرر الثمينة، وقد جاءت تهمته بالإلحاد لهذه الميزات المتفرّدة، والذين لم يتهموه بالإلحاد صنّفوه تصنيفاً مذهبياً، فمنهم من قال: أبو العلاء مسلم سنّي

المذهب، ومنهم من صنّفه شيعي المذهب، ومنهم من ادّعى أنّه درزي، أو داعية فاطمي، ونحن لا نبرئه من أي اتهام وجّه إليه، غير أننا نستطيع أن نقدم رأينا بكل تأكيد فنقول:

> إن أبا العلاء كبر عن المذهبية، وترفّع فوق النظرة الضيقة للدين فكان المسلم بإسلام ما قبل المذهبية فهو شمولي النظرة عالمي الأفق رسالي الأداء أمير في الشعر والنثر والفلسفة الأخلاق،

وجدٌّ لكل مجدّد جاء بعده، وأستاذ كل مدقق ومرجع مجتهد. فَهِمَ التوحيد إيماناً وعملاً وسلوكاً، وليس كلمة يقولها المرء فيعصم نفسه من النار، كما أدرك أنّ فهم الناس للدين وفقههم فيه ليس مقدساً، وأنّ هناك فرقاً كبيراً بين الدين الذي نهجه وفهمه وقدسه الناس، وبين دين الله الحق الذي دعا إليه الأنبياء، وأنّ من حقه أن يدخل على مقدسهم المصطنع بالنفي والإثبات والتعديل والتطوير. فتراه يقول:

هل صح قول من الحاكي فنقبَله

أم كلّ ذاك أباطيل وأسمار

أمّا العقول فآلت أنه كذب

والعقل غرس له بالصدق أثمار(20)

كما فهم أيضاً أنّ التجربة الدينية العقيدية للناس جميعاً تجربة واحدة متكاملة، وقد كانت ثقافته منطلقة من دراسته للتجارب البشرية المتعدّدة التي ساعدت في تكوين فلسفته دون أن تستطيع أن تحرفه عن البحث عن الغاية الأهم غاية الوجود، وعن رسالة الإنسان على الأرض حتى استطاع أن يكوّن لنفسه فلسفة خاصة يمكن أن نطلق عليها الفلسفة العلائية، أو أنّني يمكن أن أقول: إنّه شكّل مذهباً دينياً فلسفياً خاصاً به يمكن أن ندعوه (المذهب العلائي)، أو المذهب التجديدي الذي دعا فيه إلى قراءة الفكر الديني وفق معطيات العصر وحاجاته، والتعامل معه بالقدر الذي يتناسب والمجتمع من أحكام وتشريعات، وهذا ليس جديداً على الفقه الإسلامي والفكر الإسلامي، غير أنّه إعادة فهم لما قام به الإمام الشافعي الذي أعاد تجديد مذهبه الفقهي عندما ذهب إلى مصر، كما أنها قراءة واعية لما أقدم عليه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه يوم أوقف تنفيذ حدّ من حدود الله في عام المجاعة، كما فهم أبو العلاء المعري أنه لا يجوز الفصل بين توحيد الله وتوحيد أوامره، كما لا يجوز استخدام وسائل التوحيد للغاية الإنسانية– ومنها تطبيق الشريعة– إلا بما يتناسب والعدالة التي هي غاية الشرائع. وهذا الأمر يدعونا نحن أبناء القرن الواحد والعشرين إلى أن نعيد فهم وتوضيح المفاهيم والمدلولات التي تدخل الإنسان في الإيمان وتخرجه منه متى تشاء أو متى يشاء من يشاء. فعقيدة التوحيد، أو حتى الإلحاد والكفر والتكفير كلها بحاجة إلى توضيح، إذ العقيدة الحقيقية هي التي يترجمها حاملها إلى سلوك ديني توحيدي لله، وتوحيدي للغاية الإنسانية الكبرى، وبناء عليه يتحتّم علينا دوماً أن نستخدم أدواتنا الحديثة ومخزون البشرية الثقافي والعلمي في كل يوم جديد لفهم الدين الحق.

من هنا نقول: إنّ توحيد الناس ناقص وإيمانهم لا يتم حتى يكمله الفعل الالتزامي فالموحد دون فعل التزامي لا يضيف شيئاً على فهم البشرية للتوحيد من عالم الذر عندما ينطق بالشهادة التوحيدية (لا إله إلا الله). فهل تعني هذه الكلمة إذا قيلت نطقاً غير أنَّ الله هو الله خالق كل شيء ومدبر الأمر؟. وهل يمكن أن نكون قد أتينا بجديد نضيفه على التوحيد الوثني الذي أخبرنا ربنا جلّ جلاله عنه بقوله: ﴿وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّماوَاتِ والأَرْضَ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ لَيَقُولُنَّ اللهُ فَأَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾ (العنكبوت: 61)؟. فقد

آمنت المخلوقات جميعها طائعة بوحدانية الله. غير أن الإيمان الحقيقي الكامل حدّده رسول الله ﷺ في الحديث الشريف (قل آمنت بالله ثم استقم). فإذا ما سئلنا هل العقيدة هي الإقرار لله بالوحدانية؟ فيمكن أن نجيب عن هذا السؤال بـ (نعم ولا). (نعم) لأن عقيدة التوحيد هي العهد الأول، والأصل في العقائد السماوية، وهي ما تمّ في عالم الذر. و (لا) لأن هذه العقيدة العهد تتطلب التجديد كل يوم بما يتناسب مع الحالة المعرفية الجديدة التي يصل إليها الإنسان بالعلم والخبرة، فضلاً عن تجديد التزامه بتوحيد إلهه الذي يقوده سلوكه فيشكل عنده المنظومة السلوكية والأخلاقية. وفق هذه (النعم واللا).

ومن قراءتنا لعقيدة المعري نراه

> قد أدرك معادلة الإيمان المعرفي، فالتزم بها، ودعا إليها، وهاجمه الآخرون لأنه وعى ذاته، وفهم رسالته، وأدرك مهمته ورأى دين الذين من حوله والعلم الذي بين أيديهم والذي يحفظونه لا يتناسب مع الإنسان المؤمن المسلم الذي يسعى كي يكون خليفة الله في الأرض.

وقد قسم المجتمع الذي عاش فيه إلى قسمين فقال:

اثنان أهل الأرض ذو عقل بلا ديـ

ن وآخر ديّن لا عقل له(21).

لقد أدان المعري دين هؤلاء وعقل أولئك الذين لا يبحثون عن دينهم بالعقل القادر على الإيضاح والتوضيح حتى في حالة العجز. فالمعري الذي آمن بوحدانية الله، وآمن بإمامة العقل لم يقل إنَّ العقل هو الإله، وإنما قال: العقل هو الإمام الذي يوصلني إلى الله.

كذب الظن لا إمام سوى العقل

مشيراً في صبحه والمساء(22)

وهكذا كان العقل عنده هو الإمام كما سماه تماماً، والإمام له الإمام كما يقول الشيخ الأكبر ابن عربي، وإذا كان العقل هو ربط المقدمات بالنتائج، فإن أبا العلاء محق بأن أعطاه صفة الوسيلة والقيادة للوصول إلى الغاية القصوى وهي: "المعرفة الكلية معرفة الله جل جلاله" والدور الرسالي المنوط بالإنسان العاقل، وهذه عين الحقيقة ويتطابق هذا الكلام مع قول ربنا جل جلاله: ﴿وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ﴾ (الملك: 10)، والعقل يعقل صاحبه لئلا يقع في الردى، والردى هنا الانحراف عن جادة الصواب والإعقال الحقيقي هو إدراكك أنّ عقلك عاجز عن الإدراك الكلي، وهذا اعتراف من الإمام بعجزه، ولأن الدعوة الإسلامية خاطبت العقل وجب على متّبعيها أن يعتمدوا على الوعي في فهم حتى المعجزات، وإلاّ فكيف ستفهم المعجزة إن لم تكن في سياق الوعي العام الذي يدرك أنها معجزة، ويدرك أنها فوق القوانين السننيّة. وبقدر ما كانت هذه المرحلة ميزة للبشرية بقدر ما هي حجة عليها إذا لم تعمل التفكير. غير أن هذا العجز عن إدراك المغيبات أدركه المعري فكان يقوي عزيمته على البحث في المعرفة الكلية، وعدم الركون إلى التبعية والاكتفاء بالنقل.

ولا تصغوا إلى أخبار قوم

يصدّق مَينها العقل الأرك(23)

وفي موقع آخر يقول:

وينفر عقلي مغضباً إن تركته

سدى واتبعت الشافعي ومالكا(24)

أمّا البيت الذي أراد الآخرون النيل فيه من عقيدة أبي العلاء والذي يقول:

أمّـا الإلــه فـأمر لسـت مدركَـه

فاحذر لجيلك فوق الأرض إسخاطاً(30)

فلربما كـان الفهـم السـطحي يـوحي أن أبـا العـلاء لـم يعـرف الإلـه ليثبتـه، وقـد كـان دائمـاً الجاهل عدو العالم، أما نحن فقد رأينا أنّ هذا البيت يلتزم بروح حديث رسول الله ﷺ، الذي دعانا إلى التفكّر في كل شيء إلاّ أن نفكّر في ذات الله، وهنا نرى المعري يعترف بعجزه عن إدراك ذات الله، وإن هذه الذات إذا لم ندركها فهذا لا يعني أبداً أن نسخط من الموضوع فالمعري إذاً يحذّر الأجيال من ذلك الإسخاط.

أمّا ما عابوا عليه من أن أبا العلاء توافق مع أرسطو طاليس في إثبات أنّ الله عز وجل ساكن غير متحرك وجاءوا على ذلك بدليل بيت الشعر الذي يقول فيه:

أما ترى الشهب في أفلاكها انتقلت

بقدرة من مليك غير منتقل(31)

فإننا نرى أنّ أبا العلاء لا يعني السكون في كلامه حتى نناقش الفكرة من هذا الجانب وندلّل على صحتها، أو عدم صحتها كما فعل طه حسين في كتابه تجديد ذكرى أبي العلاء المعري لكننا رأينا أن (غير منتقل) هنا تعني أنّ المعري كان يؤمن أنَّ الله هو عين الوجود فهو في كل الأمكنة. فكيف ينتقل وإلى أين ينتقل؟. وهذا رأي قالت به الصوفية وأخذه عنه فيما نعتقد الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي رحمه الله فيما بعد، وهذا المفهوم يختلف عن المفهوم الفلسفي اليوناني الذي ظهر في فلسفة الرواقيين أصحاب زينون. أو المفهوم الأفلوطيني.

أمّا توحيد أوامر الله فيتجلّى بالسلوك والممارسة الحياتية التي عرفناها جميعاً ونقلت إلينا في أقواله وأخباره وأقوال دارسيه فقد أدان الجور في الخلق والظلم والشر والخيانة والخلف بالوعود والحرص على الدنيا والغش والرياء، وامتدح العدل والمساواة والإيثار والكرم والخلق الحسن وهذه أمور لا نريد التوسع بها لأن الجميع قرأ بيته الشعري الشهير والذي دوّن على دليل هذا المهرجان.

فلا هطلت علـي ولا بأرضـي

سحائب ليس تنتظم البلادا(32)

وقد أكد على قيمة الإيثار ومدحها وعرف قدر تلك القيمة التي رأينا أنها أهم قيمة أضافها الإسلام إلى مكارم الأخلاق العربية الممدوحة أيضاً. وها هو يقول:

وردَ القـومُ بعـد مـا مـات كعـب

وارتـوى بـالنمير وفـد ظمـاءُ(33)

وقد كان للمعري أعداؤه الذين انطلقوا أساساً من أنَّ عقيدة المعري ومرجعيته الأخلاقية تهدد مصالحهم. فأخذوا يجيشون العامة عليه. فهم إذاً قسمان:

الأول: فهِمَ أنّ المعري يتكلّم عن الدين الحق فعلاً غير أنَّ هذا الحق الذي طرحه يهدّد مكتسباته التي حقّقها وبنى عليها أحلامه، فراح يدافع عنها، ويُفهِم الآخرين أنّ دينهم مهدّد من المعري، وأنّ فهمهم عن الدين والمقدسّ هو دين الله والمقدس الحق، وكل من يخرج عن هذا الفهم فقد خرج عن دين الله، ورأوا أن يبقوا هذا الدين المؤطر (نقلاً) ليبق العقل الذي يتعاملون معه تحت السيطرة، يسيرونه حسب مقتضيات مصالحهم، وهؤلاء أيضاً فريقان واحد يمثل السلطة الدينية وآخر يمثل السلطة الزمانية.

واستطاعت السلطتان إيذاءه بشكل مقصود فكان رجالهما يزورونه بقصد الإهانة على مرأى ومسمع الآخرين، وقد حفظت لنا الأخبار حكايات

منها "أن رجلاً من قرّاء المعرة يُعرف بأبي القاسم طُلب إليه أن يقرأ شيئاً من القرآن أمام أبي العلاء فتلا قوله تعالى: ﴿وَمَنْ كَانَ فِي هَذِهِ أَعْمَى فَهُوَ فِي الآخِرَةِ أعْمَى وَأَضَلُّ سَبِيلاً﴾(الإسراء: 72).

ومرّة دخل عليه الوزير المشهور بالمنازي فسأل أبا العلاء: ما هذا الذي يرويه الناس عنك؟ قال أبو العلاء: قوم حسدوني فكذبوا عليّ. فتابع المنازي: وعلام حسدوك وقد تركت لهم الدنيا والآخرة؟. فقال أبو العلاء: والآخرة! ثم أطرق، ولم يكلمه حتى قام عنه.

القسم الثاني: فهم الذين أدانوا المعري ورموه بالإلحاد وعادوه لمجرد أنّ فهمهم السطحي لم يوصلهم إلى ما رمى إليه المعري، وأنّ نظرتهم كانت قاصرة عن متابعة المعري في تجلياته. وهؤلاء هم العامة الذين قادتهم السلطة الدينية واستفادت من فهمهم القاصر، وجيشتهم ضده. وأقل ما نقول فيهم ما قاله الإمام الغزالي رحمه الله: العامة ليس لهم دين. وقد أدان المعري أصحاب السلوك الماكر الخبيث وأولئك العامة. فقال:

وقد فتشت عن أصحاب دين

لهم دين وليس لهم رياء

فألفيت البهائم لا عقول

تقيم لها الدليلَ ولا ضياء

وإخوان الفطانة في اختيال

كأنهم لقوم أنبياء

فأما هؤلاء فأهل مكر

وأما الأولون فأغبياء

فإن كان التقى بلهاً وعياً

فأعيار المذلة أتقياء(34)

وقد عَرَفَ المعري أعداءه لكنه التفت إلى شخصيته فبناها واستطاع أن يخلّصها من قيود التفكير التي أحدثها الرقيب الداخلي فأخرج لنا تعبيراً حراً تخطّى به حواجز السلطة الزمانية التي كانت تمثل برأيه رأس الغواية والجهل فيقول:

مُلّ المقام فكم أعاشر أمة

أمرت بغير صلاحها أمراؤها(35)

وفي موقع آخر يقول:

يسوسون الأمور بغير عقل

فينفذ أمرهم ويقال ساسة

فأفٍّ من الحياة وأفٍّ منّي

ومن زمن رئاسته خساسة(36)

وهو لم يحمّل السلطة الزمانية مسؤولية الأمة بقدر ما حمل السلطة الدينية التي لم تستطع القيام بواجبها في أن تخلق مؤمنين أقوياء بالإيمان أسياداً مختارين فاتهمها بالتحجّر والانغلاق وكان النبراس الذي نَقَلَنا من فكرة الحتمية اليقينية من خلال النقل إلى فلسفة الدين التي هي انعكاس مجرّد واع للدين. إذ تكلّم بالحقيقة العلمية المنطلقة من نسبية العلم أمام الحقائق المطلقة التي جاء بها الدين. فهو برأينا رائد النسبية العلمية، وصاحب الخطوة الأولى فيها لأنه وعى أن الحتمية اليقينية صحيحة على سبيل أنّ القوانين الموجودة في الكون موجودة بالقوة، وما علم الإنسان الكامل بالقوة إلا ترجمة لنسبية الفعل. وقد رأينا أنه من هذا الباب كانت دعوته إلى استخدام

العقل النسبي بالنسبة إلى المطلق ليصل إليه بقوانينه المحكومة بقدرتنا على استخدام العقل.

في نهاية هذا المقطع نقول: أدرك المعري وحدانية الله ووحدانية أوامره فكان المؤمن العارف العامل ويمكننا أن نورد شواهد على ذلك من لزومياته فهو القائل:

أثبــتُ أنّ لـــي خالقـــاً حكيمـــاً

ولســتُ مـــن معشـــر نفـــاة(26)

ويقول أيضاً:

انفـــــرد الله بســــــلطانه

فمـا لـه مـن كـل حـال كفـاء(27)

وقال أيضاً:

بوحدانيــــــة العــــــلام دِنَّـــــا

فــذرني أقطــع الأيــام وحــدي(28)

وأيضــاً: توحّـد فـإن الله ربـك واحـد

لا تـرغبن فـي عشـرة الرؤسـاء(29)

مرجعية المعري:

قبل أن أبدأ بهذا الفصل رأيت أنه من الواجب علي أن أقدم تعريفاً للمرجعية كما نراها. المرجعية عندنا: هي منظومة فكرية قيمية أخلاقية تحكم سلوك الفرد أو المجتمع حينما تعمم المنظومة ويؤمن بها مجتمع بعينه.

فالمرجعية التي تمتع بها أبو العلاء المعري مرجعية فردية لأن المجتمع من حوله كان أنانياً بعيداً عنه ولم يقرّه على مرجعيته، فأبو العلاء تطابق سلوكه مع فكره فكان مخلصاً لفكره. فقد زهد في الحياة وأعرض عن اللذائذ، فكان عفيفاً ورحيماً ورقيق القلب يعرف قدر نفسه فيكرمها، بعطفه على الضعيف، والحيوان، وأخيراً صَدَقَ مع نفسه فصدق مع الآخرين، وجعل من الصدق نهجاً سلوكياً في حياته، ورسول محبة للآخرين كلّ هذا جعل من أبي العلاء رجلاً كريماً طيب النفس وفياً جريئاً قوياً بالحق، وقد قرأنا قوله: "إني أنشأت أبنية أوراق توخّيت فيها صدق الكلمة ونزّهتها عن الكذب والميط".

وهكذا وقف بحزم وقوة بالغة يدين الصغار والكذب، ويعتبر الأمر سيّان خرج هذا من مسلم أو نصراني أو يهودي أو مجوسي فالمرجعية الشريرة واحدة يقول:

متمجســـون ومســـلمون ومعشـــر

متنصـــرون وهائـــدون رســـائس

وبيـــوت نيـــران تـــزار تعبـــداً

ومســـاجد معمـــورة وكنـــائس

والصـــابئون يعظمـــون كواكبـــاً

وطباع كل في الشرور حبائس(37)

وقد عُرف عن المعري أنَّ دفعه للشر يساوي أو يفوق دعوته إلى الخير، وقد تبرّأ من أقوام معياريتهم القرابة أو المصلحة دون النظر إلى حقوق الآخرين.

فقال:

برئت إلى الخلّاق من أهل مذهب

يَرون من الحق الإباحة للأهل(38)

وهذه الدعوة تذكرني بمعيارية قدمها لنا الإمام زين العابدين بن الحسين بن علي رضي الله عنهم عندما سئل هل من الشر أن يكرم المرء أهله قال بل من الخير أن يكرم المرء أهله ولكن من الشر أن يعتبر شرارهم خيراً من أخيار غيرهم.

غير أنّ هذه المنظومة القيمية تبقى ضمن مفهوم مكارم الأخلاق ما لم تكن منظّومة في

سياق مرجعية منهجية مستندة على عقيدة توحيدية لأوامر الله كما رأينا، وإن وجهة نظرنا في التوحيد كما قدمنا (توحيد لله وأوامره) ولتوضيح كلمة التوحيد المأجورة عند المسلمين والتي أكد رسولنا الكريم أنه من قالها دخل الجنة إذا قيلت بحقها وحقها يعني السير وفق منهجها، والذي يعني أنني مقر بأنه لا يوجد بداخلي إله اتّبعه غير الله الواحد، ولا سلطان عليّ، ولا هوى في داخلي إلاّه. فالله الواحد منهج المجموع. وكلمة التوحيد لا نشرك به شيئاً، ولا يشرك في حكمه أحداً، ولا يتخذ بعضنا بعضاً أرباباً من دون الله، وهذا توحيد الأمر الإلهي الذي قلنا عنه أنه يضبط منظومة القيم الأخلاقية عملاً بالآية الكريمة في سورة النساء التي ترسم المعيارية الأساسية للتوحيد وهي قوله تعالى: ﴿فَلا وَرَبِّكَ لا يُؤْمِنُونَ حَتَّى يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ لا يَجِدُوا فِي أَنْفُسِهِمْ حَرَجاً مِمَّا قَضَيْتَ وَيُسَلِّمُوا تَسْلِيماً﴾ (النساء: 65).

ولذلك نرى أبا العلاء وقد فهم ذلك يصرّ على أن هذه المرجعية هي الدين الحق وكل تصديق لساني لا يترجمه عمل هو نفاق وباطل، ووجهة النظر هذه تتوافق تماماً مع دعوة ربنا جل جلاله إلى الإخلاص وتوافق الظاهر مع الباطن يقول ربنا جل وعلا ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لا تَفْعَلُونَ﴾ (الصف: 2) ﴿كَبُرَ مَقْتاً عِنْدَ اللهِ أَنْ تَقُولُوا مَا لا تَفْعَلُونَ﴾ (الصف: 3).

وقد أرخ أبو العلاء المعري منذ ألف عام لمرجعية القوم الأخلاقية في أكثر من موقع وأدان نهجهم غير المتوافق مع الدين الحق. قال:

قد فُقِد الصدق ومات الهدى

واستحسن الغدر وقل الوفاء(39)

ويرى أبو العلاء أنّ الدين يجب أن يكون أساس وجود أية عدالة إنسانية من هنا فإن العدالة تقوم على أساس إنساني روحي والصراع المصلحي الشهواني المادي بعيد عن هذا الأساس ولذلك أدان المعري رجال الدين والدعاة والذين يقولون ما لا يفعلون ويأمرون الناس بالبر وينسون أنفسهم. قال يصف صورة هؤلاء الدعاة ومنبهاً الذين غرر بهم:

رويدك قد غُررت وأنت حر

بصاحب حيلة يعظ النساءَ

يحرّم فيكم الصهباء صبحاً

ويشربها على عمد مساءَ(40)

وفي موضع آخر يقول:

قيام يدفعون الوفد شفعاً

إلى البيت الحرام وهم سكارى(41)

نحن البرية أمسى كلنا دنفاً

يحب دنياه حباً فوق ما يجب(42)

فإذا استطاع المفكر العارف التطابق مع ذاته فإنه سيتطابق حتماً مع أوامر الله ويتعامل مع الدين حسب المعطيات والأزمات وحاجة المجتمع، وهذا ما كانه أبو العلاء، إذ استطاع فهم الفكر الديني بطريقة تواكب الزمان، وتناسب المكان وتترجم الصلاحية إلى عمل. هذا الفهم وتلك الترجمة هي التي تجعل الفكر صالحاً لكل زمان ومكان. كما يمكن أن نعتبر أنّ إدراك مقتضيات الزمان، ووعي مستلزماته من الشروط الأساسية لمعرفة الإسلام. لهذا وجب علينا فهم القرآن بلغة العصر، وما الآراء والاجتهاد إلا الجزء الأهم للفهم حيث لا يمكن أن يأتي الاجتهاد الذي يعتمد الزمان والمكان إلا بالقراءات الجديدة للفكر الذي آمنا به. حيث للزمان والمكان دورهما

المصيري في المعرفة الإسلامية. أو في معرفة الحقيقة إذ الحقيقة الإنسانية الأرضية متغيّرة في الزمان، كما أنّها متغيّرة في المكان فما هو منقول عن السابقين هو حقيقة الأمس. وحقيقة الأمس مع ما هو معقول اليوم يعطي حقيقة اليوم مقروءة بأدواتها. وهذه بدورها منقولة إلى الغد وليست حقيقة له لا يمكن تجاوزها.

خاتمة:

إذا كانت الشخصية حضوراً وتميّزاً وقدرة على الاختيار، والسير بالإنسان إلى إنسانيته فإن شخصية أبي العلاء مارست العدالة التي هي سلوك إنساني سام مشترك بين كل الناس يعتمد التشريع الذي يبين الحد الفاصل بين الحقوق والواجبات. وإذا ما انطلقنا من أنَّ الإنسانية هي المرتبة التي يبغي الإنسان الوصول إليها لأنها حالة روحية تتبع نظاماً تربوياً أخلاقياً ونهجاً غايته العدل والسير بالإنسان إلى إعمار الأرض والوصول إلى مرتبة الخلافة وبلوغها. وذلك بالبحث عن الحقيقة. والبحث عن الحقيقة بحث داخلي وخارجي- الداخلي: هو بحث عن الحقيقة في النفس بعد أن يكون اطمأن الباحث على وعي ما حوله ومن حوله، وذلك بهضم علوم من سبقه، وهذه النتيجة تخلق حالة المصالحة مع الذات يقول ربنا: ﴿وَفِي أَنْفُسِكُمْ أَفَلا تُبْصِرُونَ﴾(الذاريات: 21)

أمّا البحث الخارجي: فهو البحث عن الحقيقة عند الآخرين وفي ملكوت الله، وهذا البحث لا يمكن أن يوصل إلى الحقيقة إلا إذا تفاعل الباحث مع ما يبحث يقول جل وعز ﴿سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الآَفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيءٍ شَهِيدٌ﴾(فصلت: 53).

وقد وعى أبو العلاء المعري هذه المعادلة وراح يبحث عن الحقيقة في داخله بعد أن وعى علوم من سبقه، وما هو منشور في الآفاق، وقد أضاف إلى هذا البحث الواعي تطبيق ما وعى على سلوكه ونهجه فكان عالماً عاملاً، وكان دوماً يدعو إلى مثل هذا التطبيق وينادي به. وهذا التطبيق والتطابق يدلّ على الإنسان المسلم المؤمن الصادق في إيمانه إذ الملحد يحمل حالة التناقض بين ما هو عليه وبين العقد الأول الذي وقعه وهو في عالم الذر وبين سلوكه الذي هو عليه. وأبو العلاء لم يكن متناقضاً أبداً. لكنّ الآخرين الذين فهموا التوحيد كلمة تقوم بحمل أوزارهم كلها وإلقائها في اليم، أو كما فهمه الناس قبل الإسلام توحيداً تبعياً لم تقره البعثة المحمدية التي جاءت بالإيمان والإسلام. لذلك لم يسلم هذا العملاق إلا بعد إيمانه. يقول المعري بعد تسليمه:

رَددت إلى مليك الحق أمري

فلم أسأل متى يقع الكسوف(43)

ولما كانت التبعية والآبائية تقود إلى تعطيل قدرات المؤمن فقد أدان ربنا التبعية وطالبنا بالتفكّر والوصول إلى المعرفة اليقينية عن طريق العلم، وآيات الآفاق والأنفس، وإذا كان الله يطالبنا بمعرفته ووعي الخلافة، فلماذا نعطل قدراتنا ونعتد الآخرين ليصنّعوا لنا فهمنا على قياسهم، ويصنّعوا إلهنا بمعرفتهم وكما يشاؤون.

أخيراً المعري باختصار كان مؤمناً مسلماً مجدّداً طالب باحترام الآباء ورفض الأبائية وهو الذي أدرك أنّ الإنسان الخليفة امتلك العلم كله بأمر من الله وبتعليم منه فهو الذي علّم آدم الأسماء كلها بالقوة، وما عليه إلا أن يفعّل هذه الإمكانية التعليمية، ويخرجها من دائرة المعرفة بالقوة إلى دائرة الفعل، فكل ما قرأناه عند المعري في هذا الجانب يصب في هذه الخانة، وأعني إدانة دين الناس ومنهجهم وفهمهم للدين كما

يريدون، وإتباعهم مرجعية الكذب والشر والخلف بالوعد والغش وحرصهم على الدنيا والخيانة وكأن عصر أبي العلاء هو هذا العصر بمائه ونداه.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

***

قائمة المراجع:

(1)تجديد ذكرى أبي العلاء المعري- المقدمة طه حسين. دار المعارف /1963/ ط6.

(2)الأعمال الكاملة صلاح عبد الصبور- دار العودة بيروت /1977/ ط3.

(3) تجديد ذكرى أبي العلاء.

(4)تجديد ذكرى أبي العلاء المعري ص 205.

(5)تجديد ذكرى أبي العلاء المعري ص 180.

(6)تجديد ذكرى أبي العلاء المعري ص

(7) مقدمة ديوان اللزوميات- دار طلاس دمشق /1968/ ط1.

(8)تجديد ذكرى أبي العلاء المعري ص239.

(9) ديوان عمر أبو ريشة.

(10)الإنسان والإسلام – د. علي شريعتي

(11) الإنسان والإسلام – د. علي شريعتي

(12)العرب وتحديات المستقبل اتحاد الكتاب العرب ط2003.

(13)اللزوميات –دار طلاس- دمشق /1986/ط1 م2 ص703.

(14) اللزوميات –دار طلاس- دمشق /1986/ط1 م2 ص653.

(15)الإنسان والإسلام- د. علي شريعتي.

(16)مقدمة تفسير ابن كثير- دار الخير دمشق م1

(17)اللزوميات –دار طلاس- دمشق 1986 ط1 م2 ص1177.

(18)الجامع الصغير ج2 ص 468 رقم الحديث 7699

(19)كنز العمال ج3 ص 382.

(20)اللزوميات –دار طلاس 1986- دمشق- م1 ص582/ ط1

(21)اللزوميات- دار طلاس 1986 -دمشق- م3 ص1269

(22)اللزوميات –دار طلاس/ 1986 م1 ص61.

(23) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 م3 ص1163

(24) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 م3 ص1170

(25) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 م3 ص1520.

(26) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص295.

(27) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص67

(28) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص507

(29) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص58

(30) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص993

(31) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص1305

(32) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص

(33) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص52

(34) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص44

(35) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص48

(36) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م2 ص893

(37) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م2 ص887

(38) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص1290.

(39) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص44

(40) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص55

(41) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص72

(42) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م1 ص96

(43) اللزوميات –دار طلاس/ 1986 دمشق م2 ص993

حوار الثقافات
في الغرب الإسلامي

د.سعد بو فلاقة - الجزائر

ملخص

يَنْدَرِج موضوع هذا البحث ذو الطابع الحضاري، في إطار اهتمامنا بموضوع حوار الثقافات والحضارات، لأن الثقافة لا تستطيع الاستمرار دون تواصل فيما بينها، لتفيد وتستفيد في الحقول المعرفية المختلفة، فالأصالة تتعزز بقدر اكتشاف الآخر وبقدر محاورته ومقارعته، ذلك لأن الأصالة دون تواصل تعني الانغلاق، كما أنَّ التواصل دون أصالة يعني الذوبان والاضمحلال.

وقد اخترنا "حوار الثقافات في الغرب الإسلامي" موضوعاً لبحثنا هذا لأن الحوار بين الثقافات والديانات المختلفة كان من المواضيع المحترمة في المجتمع الأندلسي الذي لم يعرف التعصب الديني من جانب المسلمين، وعاش الذميون الأمن والاستقرار في دولة الإسلام يتمتعون بحرية العقيدة والتعبد منذ الفتح الإسلامي لإيبيرية. وقد مورس الحوار بين مختلف عناصر الشعب الأندلسي طوال عصور المسلمين في الأندلس في أزمنة السلم وأزمنة الحرب، وبين المنتصرين والمهزومين إلا في حالات قليلة شاذة، قد كانت بعض التجارب مريرة ومؤسفة ومأساوية. ولكنها لا تنطوي تحت حكم أو تندرج تحت مبدأ. ولعل حضارتنا وثقافتنا العربية الإسلامية في الأندلس هي "الأعلى" صوتاً وفعلاً في رسالتها "الحوارية"، وعلى مدى قرون عديدة "لقد شكّلت الفسحة الأندلسية حيّزاً إنسانياً ممتازاً للحوار والتفاعل بين الأديان السماوية الثلاثة، وأكثر منها فقد

> شهدت هذه الفسحة العصر الذهبي للثقافة العبرية التي اتخذ شعراؤها وأدباؤها وعلماؤها ومفكروها العربية أداة تعبير وتواصل وتفكير دوّنوا بها خير ما جادت به قرائحهم"(1).

بل إنَّ كثيراً من النصارى واليهود والصقالبة احتلّوا مراكز سامية في الحكم وتبوأوا مراتب ممتازة في الحياة العامة، فكان منهم الوزراء والشعراء والشاعرات والأطباء والموسيقيون(2). وقد بدا الأندلسيون في الأعين متصفين بأمّ فضائل المدنية، فضيلة التسامح المطلق، والحوار والتفاعل مع العناصر الأخرى لدرجة أثارت إعجاب الأعداء قبل الأصدقاء على نحو ما ذهب إليه غوستاف لوبون(3).

> سيحاول هذا البحث انطلاقاً من هذه الأفكار أن يقدم عينات من حوار الثقافات في الغرب الإسلامي وفقاً للخطوات المنهجية

الآتية:

تمهيد:

مفهوم الحوار وأهميته:

1 . مدلولات كلمة حوار: (المدلول اللغوي . المدلول الاصطلاحي).

2 . مدلول الحوار في القرآن الكريم.

3 . مفهوم الثقافة.

4 . مفهوم الحضارة.

5 . الفرق بين الثقافة والحضارة.

عينات من حوار الثقافات في الغرب الإسلامي.

1 . سفارة الشاعر يحيى الغزال إلى شمال أوروبا ودوره في حوار الثقافات...

2 . حوار ووئام بين العناصر والأديان.

أ . المسيحيون.

ب . اليهود.

ج . الصقالبة.

د . المستعربون (MAZARABES)

هـ . المستعجمون (LESALZAMIADOS)

و . الغجر... الخ.

3 . ابن رشد فيلسوف قرطبة ودوره في حوار الثقافات بين الغرب الإسلامي والمسيحي...

4 . ابن طفيل ودوره في حوار الثقافات بين الغرب الإسلامي والمسيحي...

. فذلكة

تمهيد:

لاشك في أنَّنا نحن المسلمين من دعاة الحوار، لا انطلاقاً من مواقف آنية، ولا استجابة لظروف وقتية، ولكن لأنَّ مبادئ ديننا تدعو إلى ذلك، وتحثُّ عليه، تجسيداً لوحدة النوع الإنساني، وترسيخاً لمبدأ سواسية الناس في الخلقة، وتحقيقاً لإرادة الله عزَّ وجلّ في جعلهم شعوباً وقبائل ليتعارفوا، ذلك التعارف غير المقصود لذاته، وإنّما لما يثمر من تعاون لخير الجميع(4).

وبادئ ذي بدء، يجدر بنا أن نحدّد . قدر الإمكان . معنى المصطلحات التي نستعملها، لأنَّ كثيراً من الالتباس المؤدي إلى الاختلاف ناتج عن الخلاف حول دلالات المصطلح، وأنَّ المسألة لا تنحصر في حدود فقه اللغة، بل تتجاوزها إلى أبعاد سياسية وثقافية وأيديولوجية(5).

فما المقصود . إذن . بالحوار، والثقافة والحضارة، والفرق بين الثقافة والحضارة؟

مدلولات كلمة حوار:

1 . المدلول اللغوي والاصطلاحي:

(حاوره) محاورة، جاوبه وجادله، والمحاورة: المجاوبة، أو مراجعة النطق والكلام في المخاطبة. والتحاور: التجاوب. لذلك كان لابدّ في الحوار من وجود متكلم ومخاطب، ولابدّ فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته. وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتكلم، لا الاقتصار على عرض الأفكار القديمة، وفي هذا التجاوب توضيح للمعاني، وإغناء للمفاهيم، يفضيان إلى تقدّم الفكر، وإذا كان الحوار تجاوباً بين الأضداد، كالمجرد والمشخص، والمعقول والمحسوس، والحبّ والواجب، سمي جدالاً(6).

2 . مدلول الحوار في القرآن الكريم:

ورد لفظ الحوار في القرآن الكريم في ثلاث

آيات فقط، وهي:

أ . قوله تعالى: ﴿فَقَال لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مَنْكَ مَالاً وأَعَزُّ نَفَراً﴾(7).

ب . قوله تعالى: ﴿قَالَ لَهُ صاحِبُهُ وَهُوَ يُحاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بالذي خَلَقَكَ مِنْ تُرابٍ ثُمَّ من نُطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً﴾(8).

ج . قوله تعالى: ﴿قَدْ سَمِعَ اللهُ قَولَ التي تُجادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وتَشْتَكي إلى الله واللهُ يَسْمَعُ تَحاوُرَكُما إنَّ الله سَمِيعٌ بَصيرٌ﴾(9).

ويذهب القرطبي (ت671هـ) في تفسيره للآية الأخيرة إلى أنَّ المحاورة هي المجادلة، والتحاور هو التجاوب(10)، أمَّا التي تجادل في زوجها فهي (خولة بنت ثعلبة) وهي تشكو زوجها (أوس بن الصامت) إلى رسول اللهﷺ. وقد رآها زوجُها وهي ساجدة فنظر عجيزتها فأعجبه أمرها، فلما انصرفت أرادها، فأبت، فغضب عليها، فقال لها: "أنت عليّ كظهر أمي" فسألت النبي فقال لها: ﴿حُرّمت عليه﴾، فقالت: والله ما ذكر طلاقاً، ثم قالت: أشكو الله فاقتي ووحدتي، وفراق زوجي وابن عمي، وقد نفضتُ له بطني، فقال: ﴿حُرّمت عليه﴾، فما زالت تراجعه حتّى نزلت هذه الآية. ويذهب القرطبي: قُرِئَ "تُحاوِرُكَ" (وهي قراءة ابن مسعود) أي: تراجعك الكلام و"تُجَادِلُكَ" أي: "تُسائِلُكَ"(11).

3 . مفهوم الثقافة:

الثقافة من "الثَّقْفِ"، الذي له عشرة معانٍ في لغة العرب، حسبما هو مدوّن في القواميس والمعاجم الموثوق بها عند علماء اللغة(12)، وسنورد أهم هذه المعاني.

المعنى الأول: تسوية الشيء، وتقويم اعوجاجه، تقول: ثقفتَ الرُّمح، أو القوس أو أي شيء معوج، إذا قوّمتَه، وسويته من اعوجاجه، فيغدو مثقّفاً مُقوماً، وعلى هذا الأساس استعيرت لفظة "مثقف" إلى كلّ ما هو مستقيمٌ صلبٌ(13)...

المعنى الثاني: الحِذْقُ والمهارة في إتقان الشيء، قال ابن منظور: "ثقف الشي ثقفاً، وثقافاً، وثقوفه، حذقه، ورجلٌ ثَقْفٌ، وثقِفٌ، وثقَفٌ، وثَقِفَ الرّجلُ ثقافة، أي: صار حاذقاً فطناً، فهو ثَقِفٌ، وثُقُفٌ، مثل: حَذِرَ، وحَذُر..."(14). وقد ورد هذا المعنى نفسه في بعض عبارات المتقدّمين، مثل: عبارة أبي حيان التوحيدي في "المقابسات"(15)، وعبارة ابن خلدون في "المقدمة"(16)...

المعنى الثالث: إنَّ الثقافة في أدنى مستوياتها هي مجموع الاستجابات والمواقف التي يواجه بها شعب من الشعوب . بحسب عبقريته . ضرورات وجوده الطبيعي من مأكل وملبس وتناسل، أمَّا على المستوى الأرفع فإنَّ للثقافة أوجهاً ثلاثة هي:

- تنمية الفكر وترقية الحس النقدي.
- تكوين الحس الجمالي وإرهاف الذوق.
- الاستمساك بالقيم وغرس الحس الأخلاقي(17).

4 . مفهوم الحضارة:

الحضارة: . عند اللغويين . "خلاف البداوة"، وهي عند ابن خلدون: "تفنُّن في الترف وإحكام الصنائع". أمّا في نظر الدكتور محمد بن عبد الكريم، فهي: "ظاهرة اجتماعية، تتبلور في نظم محكمة، وآثار ماثلة". فقولنا: "ظاهرة اجتماعية"، احترازاً من الظاهرة الفردية التي مبعثها الثقافة. ونعني بـ"النظم المحكمة" كل ما يقتضيه النظام والإحكام في تسيير شؤون الإنسان المتحضر: مثل: النظم السياسية، والاقتصادية، والإدارية والقضائية، والحربية والثقافية، والزراعية، والتجارية، والأسرية، وهلمَّ جرّا... ونعني بـ"الآثار الماثلة" فن العمارة بجميع أنواعها: مثل: تخطيط

المُدن، وتمصير الأمصار، وتشييد البنيان، ثم النحت، والرسم، والتصوير، والزخرفة، وجميع الفنون الجميلة(18).

5 . الفرق بين الثقافة والحضارة:

هناك فرق بين "الثقافة" وبين "الحضارة" من عدة وجوه.

أحدها: إذا كان مفهوم الثقافة ينزع إلى الخصوصية، فإنّ الحضارة تنزع إلى العمومية، فالثقافة هي الحضارة الخاصة بأمة من الأمم، لا يشاركها في شأنها أحدٌ، تحمل صيغة هذه الأمة، وتتّسم بسماتها، ووراء كل حضارة دينٌ، وقد تصبُّ عدة ثقافات في نهر حضارة واحدة. فالثقافة العربية التي ننتمي إليها هي في أدنى مستوياتها مجموع تقاليدنا وعاداتنا، أمّا على مستواها الأعلى فهي النهج الذي نهجه الغزالي في الجانب الروحي، وابن رشد في الجانب الفكري، وابن حزم في الجانب الأخلاقي، وابن خلدون في الجانب الاجتماعي، ونشكل . نحن العرب . بثقافتنا مع ثقافات أخرى . الفارسية والتركية . نشكل الحضارة الإسلامية التي ساهمنا جميعاً في إنشائها وإثرائها(19).

ثانيهـا: أنَّ الثقافة تصور وإرادة، وأنَّ الحضارة **أثر ونتيجة لهما.**

ثالثها: أنَّ الثقافة وصف عام للفرد والأمة، وأنَّ الحضارة وصف خاص بالأمة، أي: مثلها مثل "العلم". يقال: "حضارة الأمة الفلانية"، ولا يقال: "حضارة الشخص الفلاني" بخلاف "الثقافة"، فتصدق على الشخص والأمة.

رابعـاً: أنَّ الحضارة تتجسم في النظم السياسية، وفي العلوم، والصنائع، والاختراعات على وجه العموم، وأنَّ الثقافة تتمثل في اللغات، والآداب، والتواريخ، والفلسفات، وجميع العلوم الإنسانية، أي: إنَّ الثقافة تقدّمٌ من الوجهة الخُلُقية والفكرية، والحضارة تقدّمٌ من الوجهة الاجتماعية على وجه العموم.

خامسـاً: كل أمة مثقفة يصدق عليها أن تكون متحضرة، وليس العكس، لأن هناك آثار حضارية قديمة ما زالت قائمة ومرئية حتى الآن، بَيْدَ أنّ إيجادها لم يكن بدافع ثقافي: مثل أهرام مصر، ومختلف الأسلحة المحفوظة في المتاحف الدولية، فتلك شُيّدت بدافع وهمي . على أحد الأقوال في سبب بنائها(20) . وهذه صُنعت من أجل الدفاع عن النفس تارة، وسفك الدماء بها تارة أخرى. وما قيل في ذلك يقال في القنابل الذرية والأسلحة الفتاكة، المصنوعة في العصر الحاضر، فإنَّ صنعها لم يكن بدافع ثقافي، وإنَّما كان بدافع الترهيب، وحُبّ التسلط على البشرية، وسفك دمائهم، وهذا منافٍ للثقافة، التي تهدِفُ إلى تهذيب الأخلاق، وتقويم السلوك، وحب الخير، وإصلاح المجتمعات. وعلى هذا الاعتبار فالثقافة أعلى من الحضارة، وأرقى منها في سلم الحياة. وهي، على وجه العموم، روحية في الجوهر... أمَّا الحضارة فمادية في جوهرها ومحسوسة، والثقافة سابقة على الحضارة في الوجود... وليس في الإمكان ضبط الحد الفاصل بين الثقافة والحضارة بوجه دقيق(21)...

عينات من حوار الثقافات في الغرب الإسلامي:

إنَّ الحوار بين الثقافات أو الحضارات أو الديانات المختلفة يدخل في إطار وجوب أن يخاطب الإنسان أخاه الإنسان من أجل التعارف والتعاون، واحترام الإنساني لرأي الغير، ومعتقدات الغير، وعادات وتقاليد الغير إلى غير ذلك...

إنَّ الحوار البناء كان يساهم في التقدم،

وغياب الحوار كانت نتائجه مأساوية.

إنَّ الاختلاف بين الناس والشعوب حكمة إلهية ونعمة من نعمه للبشر من أجل أن تكون هذه الدنيا أجمل وأعمق تفكيراً وإحساساً، فشكر الإنساني لخالقه، هو أنْ يقيم هذا الإنسان حواراً مع من يختلف معه(22).

لقد كان الحوار دائماً المبدأ الأساسي في معاملة المسلم لغيره في الغرب الإسلامي، إنه حوار يقوم على المجادلة بالتي هي أحسن، وعلى الإقناع بالمنطق السليم الذي لا يستسيغ الرّبط بين الثقافة أو الحضارة والصدام، لأن الصدام يجب ألا يكون مبادرة المسلم، فهو يؤدي إلى الدماء والدمار، بينما الثقافة والحضارة معناهما تهذيب الأخلاق، وتقويم السلوك، والسلام والعمران(23).

من أجل ذلك كله أردنا في هذا البحث أن نقدّم عينات من حوار الثقافات في الغرب الإسلامي...

1 . سفارة الشاعر يحيى الغزال إلى شمال أوروبا ودوره في حوار الثقافات:

كان يحيى بن الحكم الملقب بالغزال (تـ250هـ/ 864م) لجماله، فقد كان جميلاً في شبابه، وسيما في كهولته، وعُمِّرَ طويلاً حتى أدرك خمسةً من الأمراء الأمويين بالأندلس، هم: عبد الرحمن الداخل (138 . 172هـ)، وابنه هشام (172 . 180هـ)، والحكم الرّبضي (180 . 206هـ)، وعبد الرحمن بن الحكم (206 . 238هـ)، ومحمد بن عبد الرحمن (238 . 273هـ)، وقد ذكر الغزال ذلك في أرجوزته التاريخية، حيث قال:

أدْرَكْتَ بالمِصْرِ مُلُوكاً أرْبَعَهْ

وخَامِساً هَذا الّذي نَحْنُ مَعَهْ(24)

والمعلومات التي بين أيدينا عن صباه وفُتُوَّتِهِ قليلة جدّاً وما وصلنا منها تصفه بأنّه كان شاباً ذكياً، ملازماً لحلقات المؤدبين والعلماء في قرطبة، وذكر ابن دِحْية أنّه عُمِّرَ حتى قارب المائة، وقيل أربى عليها(25). وكان شاعراً مُحسناً ومحدِّثاً بارعاً، وعارفاً بمداراة الناس واستئلافهم، له خاطر حاد، وبديهة سريعة، وتمرُّس بأساليب الدخول والخروج من كل باب من أبواب الكلام(26).

وبِسَبَب هذه الصفات التي كان يتحلى بها أرسله الأمير عبد الرحمن الأوسط (206 . 238هـ) رابع الأمراء الأمويين في الأندلس في سفارتين على الأقل، إحداهما إلى القسطنطينية(27)، ويبدو أنَّ سفارته إلى القسطنطينية كانت في أيام ملك الروم ثيوفيلوس (829 . 842م)(28).

أمَّا سفارة يحيى الغزال التي تحدّث عنها كثيراً، والتي فصّل المؤرخون أخبارها، فهي سفارته إلى شمالي أوروبا: إلى بلاد الدانمارك أو جزيرة إيرْلَنْدة إحدى الجزر البريطانية.

ويرى المستشرق الفرنسي ليفي بروفنسال (ت . 1956م) أنَّ سفارة الغزال كانت إلى بلاد البيزنطيين في القسطنطينية وليس له سفارة إلى شمال أوروبا(29)، غير أن يحيى الغزال نفسه يذكر هذه السفارة إلى الدانمارك أو إلى جزيرة إيرلندة، يقول يحيى الغزال:

إنّي تعلَّقْتُ مَجُوسِيةً تَأبَى لِشَمْسِ الحُسْنِ أنْ تَغْرُبَا

أقْصَى بِلادِ اللهِ لي حَيْثُ لا يَلْقَى إلَيْهَا ذاهِبٌ مَذْهَبا

يَا نُودُ يا رُودَ الشَّبابِ الّتي تُطْلِعُ مِنْ أزْرَارِهَا الكَوكَبا(30)

وقد علق الدكتور شوقي ضيف على هذه

المسألة، قائلاً: "والحقيقة أنه أرسل إلى النورمان الشماليين من بلاد الدانمارك"(31). ويؤيد هذا ابن دحية ضمنياً في التفصيلات التي أوردها عن الرحلة(32)، ولم يشك بصحة قصة هذه السفارة المستشرق الهولندي دوزي(33)، وكذلك الدكتور إحسان عباس حيث يرى "أنَّ ثمة سفارتين للغزال إحداهما لدى ملك الروم في القسطنطينية، والأخرى لدى ملك النورمان"(34). وقد اعتمد هذا الرأي أيضاً الدكتور محمد رضوان الداية(35)، وأكّد ذلك الأستاذ محمد عبد الله عنان، حيث أشار إلى أنَّ الغزال أوفد في سفارتين مختلفتين إحداهما إلى القسطنطينية والأخرى إلى الدانمارك(36).

أمّا سبب سفارة يحيى الغزال إلى الدانمارك، فكان في إطار الحوار بين عبد الرحمن الأوسط (الثاني) بن الحكم، رابع الأمراء المتوارثين في الأندلس من 206 إلى 238 للهجرة (822 . 852م) وبين ملك النورمان (المجوس) في شمالي أوروبا، وذلك بالاستناد إلى الوقائع الصريحة الواردة في كتاب المطرب لابن دحية، حيث قال: "ولمّا وفَد على السلطان عبد الرحمن رُسُلَ مَلِكِ المجوس تَطْلُبُ الصُّلحَ بعد خروجهم من إشبيلية(37)، وإيقاعهم بجهاتها ثم هزيمتهم بها، وقَتْل قائد الأسطول فيها، رأى عبد الرحمن أن يراجعهم بقبول ذلك، فأمر (يحيى بن الحكم) الغزال أن يمشي في رسالته مع رسل ملكهم، لِمَا كان الغزالُ عليه من حدّة الخطر، وبديهة الرأي، وحُسْن الجواب، والنجدة والإقدام، والدُّخول والخروج من كل باب، وصُحْبَتَهُ يحيى بن حبيب، فنهض إلى مدينة شِلْب(38)، وقد أنشئ لهما مركبٌ حسنٌ كامل الآلة، وروجع ملك المجوس على رسالته، وكوفئ على هديته، ومشى رسول ملكهم في مركبهم، الذي جاءوا فيه مع مركب الغزال، فلما حاذوا الطرف الأعظم(39) الداخل في البحر الذي هو حدُّ الأندلس في أخر الغرب، وهو الجبلُ المعروف بألويةَ هاج عليهم البحر، وعصفت بهم ريحٌ شديدةٌ، فقال يحيى الغزال:

قَالَ يَحْيى وَصِرْ ... نَا بَيْنَ مَوْجٍ كَالجِبالِ

وَتَولَّتْنَا ريَاحٌ ... مِنْ دَبُورٍ وشَمالِ

شَقَّتِ القِلْعَيْنِ وانْ ... بَتَّتْ عُرَا تِلْكَ الجِبالِ

فَرَأيْنَا المَوتَ رَأْيَ الْـ ... عَيْنِ حَالاً بَعْدَ حَالِ

ولَمْ يَكُنْ للْقَومِ فينَا ... يا رَفيقِي رَأسُ مَالِ(40)

ثم إنَّ الغزال سَلِمَ من هول تلك البحار وركوب الأخطار، ووصَلَ إلى بلاد المجوس (في خبر طويل)...

فأمر لهم الملك بمنزل حسن من منازلهم، وأخرج إليهم مَن يلقاهم، واحتفل المجوس لرؤيتهم. فرأوا العجبَ العجيب من أشكالهم وأزيائهم... وأقاموا يومهم ذلك، واستدعاهم (الملك) بعد يومين إلى رؤيته...

وقام (يحيى الغزال) ماثلاً بين يدي (الملك)، وألقى كلمة، فلمَّا فسّر الترجمان ما قاله (الغزال)، أعظم الملكُ الكلام، وقال: هذا حكيمٌ من حكماء القوم وداهية من دهاتهم...

ثم دفع (يحيى الغزال) إلى (ملك المجوس) كتاب السلطان عبد الرحمن، وقرئ عليه الكتابُ،

وفُسِّر لـه، فاستحسنه، وأخذه في يده، فرفعه، ثم وضعه في حجره(41)...".

ويبدو من خلال النص السالف الذكر أن الأندلسيين كانوا متصفين بـأمِّ فضائل المدنية، فضيلة التسامح المطلق والحوار والتفاعل مع جميع العناصر البشرية لدرجة أثارت إعجاب الأعداء قبل الأصدقاء على نحو ما ذهب إليه ملك المجوس. وأنهم مارسوا الحوار طوال عصور المسلمين في الأندلس في أزمنة السلم وأزمنة الحرب، وبين المنتصرين والمهزومين إلا في حالات قليلة شاذة.

وقد علّقَ على هذا النص الدكتور عمر فروخ (رحمه الله)، فقال:

ولنا هنا من تاريخ الحضارة (العربية الإسلامية في الأندلس) جوانب بارزة، (منها):

أ . مكانة ملوك الأندلس في العالم الوسيط.

ب . محاولة أهل اسكنديناڤية (الدانمارك وما وراءها شمالاً) أن يهاجروا جنوباً إلى بلاد دافئة، من أجل ذلك كانت هجمتهم على مدن إشبيلية في أول شهور سنة 230 للهجرة...

ج . اتساع نطاق اللغة العربية ووجود تراجمة يعرفون اللغة الاسكندينافية واللغة العربية في بلاط الأندلس وفي بلاط ملك المجوس (أي: وسيلة حوار الحضارات والثقافات متوفرة لدى الطرفين). وفي النص جملة تلفتُ النظر، ولا أدري حال مجيئها على قلم ابن دحية (ت . 633هـ/ 1236م)، هي: فقالت (امرأة ملك المجوس) لترجمانها (وردت الكلمةُ مرتين لترجمانها، ومرتين للترجمان).

د . وسواء علينا أكان الترجمان عربياً يعرف اللغة الشمالية أم كان شمالياً يعرف اللغة العربية أم كان غير مسلم يعرف اللغتين، فإنَّ معنى هذا أنَّ اللغة العربية كانت . منذ ذلك الحين . لغة عالمية في ذلك الجزء من أوروبا، أمَّا في الشرق فإنَّ اللغة العربية كانت قد أصبحت لغة عالمية منذ مطلع الخلافة الأموية في أواسط القرن الأول للهجرة (أواسط القرن السابع الميلادي)(24).

2 . حوار ووئام بين العناصر والأديان:

لقد كان المجتمع الأندلسي . بعد الفتح . مؤلّفاً من عناصر بشرية شتى، وهم: العرب، والبربر، والنصارى، واليهود، والصقالبة، والمستعربون، والمستعجمون، والغجر... وغيرهم، وسنحاول فيما يأتي، اختصار دور بعض هذه العناصر، في الحوار والوئام، وفي نقل الثقافة والحضارة الأندلسية إلى الغرب المسيحي.

أ . النّصارى:

كان النصارى إبان الفتح الإسلامي يؤلفون أغلب سكان إسبانية، وكانوا على جانب من الانتظام أكثر مما كانوا عليه في بقعة إسلامية أخرى، وقد جرى بينهم وبين الفاتحين من الاختلاط والتأثير المتبادل الطويل ما لم يجرِ مثله في أي صقع إسلامي آخر. وقد أظهر الإسلام تجاههم كثيراً من التسامح على خلاف ما عاملوا به العرب الفاتحين عندما زال سلطان الإسلام من تلك البلاد(43).

وتكثر الأدلة على التسامح العظيم الذي أبداه المسلمون نحو نصارى الأندلس، فقد تركوا لهم حرية العقيدة والتعبد منذ الفتح الإسلامي، وظل العهد الذي أخذه عبد العزيز بن موسى بن نصير على نفسه قبلهم من حرية العبادة والحفاظ على معابدهم قائماً طوال عصور المسلمين في الأندلس، فقد كانوا يرحمون الضعفاء ويرفقون بالمغلوبين، ويقفون عند شروطهم معهم، وما إلى ذلك من الخلال التي اقتبستها الأمم النصرانية بأوروبا مؤخراً(44).

ومـن مظـاهر هـذا التسـامح والوئـام بـين العناصـر والأديـان فـي الغـرب الإسـلامي، وهـو يدعو للإعجاب، المثال الذي قدّمهُ أولاغي المؤرخ الإسـباني مـن قرطبـة، فيقـول: "فخـلال النصـف الأول من القرن التاسع كانت أقلية مسيحية مهمة تعـيش فـي قرطبـة وتمـارس عبادتهـا بحريـة كاملة"(45).

ويستشـهد بمـا كتبـه القـديس (إيلُـوج)، وكـان مسيحياً متعصّباً عـايش تلـك الفتـرة، فهـو يقـول: "نعيش بينهم دون أن نتعرض إلى أي مضـايقات، في ما يتعلق بمعتقدنا"(46).

ويتــابع أولاغــي: "وبالفعــل فــإنَّ كنائســهم حافظت على أبراجهم وأجراسهم، وتوجد محتويات هـذه الكنـائس، وأثنـي عشـر ديـراً فـي محـيط المدينـة"(47). "وكـذلك تمتَّـعَ المسـيحيون بامتيـاز المحافظة على حاكم مستقل، كان كونتاً أو قاضياً يـدعى: الرقيـب، وكـان حرس الأمير من الطائفة المسـيحية. ولعـب هـذا الحـرس دوراً هامـاً فـي السياسـة الإسـلامية، واحتـل عـدد مـن الأرثـوذكس مناصب هامة في الدولـة"(48). وخاصة في أيام عبد الرحمن الناصر والحكم المستنصر، فقد كان مـــن بـــين النَّصـــارى وزراء وكتـــاب وأطبـــاء وسفراء(49).

> لا غرابة، إذن، في أنْ يرضى المسيحيون في الأندلس بالنظـام الإسـلامي الجديـد، وأنْ يشـعروا بالسـعادة فـي ظله، ولعلَّ من أسطع الأدلة على رضاهم عن حكامهم الجدد "أنَّ ثورة دينية واحدة لم تحدث في خلال القرن الثامن الميلادي"(50).

لقــد بهــرت الثقافــة الإســلامية جماعــة المسـيحيين الـذين عاشـوا فـي كنـف المسـلمين، فقلـدوهم فـي كثيـر مـن مظـاهر ثقـافتهم، فاتخـذوا أزيـاءهم ولغـتهم ونمـط حيـاتهم فـي كثيـر مـن الأحيـان، بـرغم احتفـاظهم بـدينهم، وقـد بـرز مـن شـعراء النصـرانية بالعربيـة فـي الأنـدلس "ابـن المرْعِـزَّى الإشـبيلي"(51) شـاعر المعتمـد بـن عبّاد(52).

ب . اليهود:

وكذلك فقد كان العنصر اليهودي كبيراً في الأنـدلس، وقـد اسـتقبل اليهـود الفـاتحين المسـلمين كمحرّرين، لأنَّ القوط كـانوا يسومون اليهود أنواع العذاب، فكان "ملوكهم يعاملونهم نفس السوء الذي يعـاملُهم بـه أهـل سـائر البلـدان النصـرانية فـي أوروبـا، بـل إنَّ العامـة كانـت تعـاملهم بمنتهـى القسوة، وكان القائمون على الكنيسة وحُكام الدّولة ينهبون ويتلفون أموالهم بلا حياء ولا رحمة"(53). ولهذا فقد كان إحساسُ اليهود صادقاً عندما توقّعُوا خيراً علـى أيـدي المسـلمين الفـاتحين، فَقَدَّمُوا لهم المساعدة، وقد كان تأثيرُ الثقافة العربية الإسلامية في اليهود واضحاً وجلياً، وقد لعبوا دوراً هامَّاً في الأحـوال السياسـية والاقتصـادية والاجتماعيـة والثقافية، حيث تمتَّع كثير منهم بالجاه والمناصب السـامية، وقـد تـولَّى ثلاثـة مـن اليهـود الـوزارة فـي الأندلس على الأقل، "ولعلَّ أوَّلهم الوزير الشـاعر الكاتـب حسـداي بـن يوسـف بـن حسـداي، وكـان وزيراً للمستعين أحد الملوك الأمويين الذين عاشوا زمـن الفتنـة، وقـد تـولَّى المسـتعين إمـرة الخلافـة مـرتين خـلال سـنتي 400 و 407 هـ، وقـد لقّـب حسداي نفسه بـابي الفضـل بعد أن صـار وزيـراً، ولـه شِـعر جميـل يـذهب فـي بعضـه إلـى الصـورة الزاهيـة، ويعمـد فـي الـبعض الآخـر إلـى الصـنعة البديعيـة الغاليـة(54)... والـوزير اليهـودي الثـاني الــذي تــولى الــوزارة فــي الأنــدلس هــو ابــن نَغْرَالَّــة(55)، وذكـره المقـري تحـت اسـم نغدَلَّــة، والاسـم الأول هـو الأصـوب، تـولّى ابـن نَغْرَالـة الوزارة في غرناطـة لباديس بن حبوس الذي ولـي أمرهـا سـنة (429 هـ) بعد أبيـه، وجعـل مـن ابـن نغرَالَّة هذا وزيراً لـه، ولكن ابن نغرَالَّة لم ينس أنّه يهودي ولم يكن أميناً للمنصب الذي وُكِلَ إليه أو أهـلاً للثقة التـي وضـعت فيـه، فأخذَ يُقَرِّبُ قومَـه

ويكيد للمسلمين ويوقع بهم... ولم يعزل باديسُ الوزير اليهودي (حتى) تولى الناس بأنفسهم إزاحته من طريقهم بثورة اهتزّت لها جنبات غرناطة سنة (459 هـ)(57). ومن (الشعراء) الوزراء اليهود أيضاً إبراهيم بن سهل الإسرائيلي الذي كان شعره مثالاً للرقة، وموشحاته نموذجاً لأناقة هذا الفن وطرافته(58).

ومن اليهود الشُّعراء الذين هيَّأ لَهم التَّسامح وحوار الثقافات والأديان في المجتمع الأندلسي الظهور والنجاح إلياس بن مدور الطبيب الذي عاش في صدر القرن الخامس الهجري في منطقة إشبيلية(59).

ومنهم أيضاً إسحاق بن شمعون القرطبي الذي برع في الموسيقى، وظل ملازماً ابن باجة الفيلسوف لفترة طويلة، وكان حسن العزف، رقيق الشِعر (60).

وكان منهم أيضاً يهوذا بن ليفي الطليطلي، المتوفى سنة 537 هـ، الذي يذكره العرب باسم أبي الحسين، وقد اشتهر في نظم أشعاره في قوالب وموضوعات عربية(61).

ومن الشعراء اليهود أيضاً الذين لمع نجمهم في عالم الأدب من شعر ونثر موسى بن عزرا المتوفى سنة 532 هـ. وهو شاعر يهودي من أهل غرناطة، له ديوان شِعر، وله كتاب آخر اسمه (المحاورة والمذاكرة)، ضاع أصله العربي، ولم تبق لنا إلا ترجمته العبرية، وهو رسالة في فن الكتابة، وتاريخ شعراء اليهود من أهل الأندلس وآثارهم، كما له أيضاً كتابٌ قيمٌ للغاية هو (الحديقة في معنى المجاز والحقيقة)(62).

بالإضافة إلى هؤلاء الشعراء اليهود الذين نبغوا بالعربية في المجتمع الأندلسي المتسامح، فإننا نجد من بينهم بعض الشاعرات مثل قسمونة بنت إسماعيل اليهودي التي ذكرها المقري بين مجموعة من شعراء اليهود، ثم قال عنها: "وكان أبوها شاعراً، واعتنى بتأديبها، وربَما صنع من الموشحة قسماً فأتمّتها هي بقسم آخر"(63).

أنشد أبوها ذات يوم، هذا البيت من الشعر:

لــي صــاحِبٌ ذُو بَهْجَــةٍ قَــدْ قابَلَــت

نُعْمَـــى بِظُلْـــمٍ واسْـــتَحَلَّتْ جُرْمَهـــا

ثم قال لها: أجيزي: ففكّرت الشاعرة غير كثير، وقالت:

كَالشَّـمْسِ مِنْهَـا الْبَـدْرُ يَقْـبِسُ نُـورَهُ

أبَـداً ويَكْسِـفُ بَعْدَ ذَلِـكَ جُرْمَهَـا(64).

فلما سمع أبوها إجازتها قام كالمختبل، وضمَّها إلى صدره، وقبَّل رأسها، ثم قال: "أنتِ والعشر كلمات أشعر منّي"(65)، يشير بذلك إلى الوصايا العشر التي يؤمن اليهود بها، ويقسمون بها(66)، وقد يكون المقصود كلمات البيت التي قالتها، لأنّها عشر(67).

ج . الصقالبة:

وهناك طبقة اجتماعية أخرى ظهرت في المجتمع الأندلسي الإسلامي، لعبت دوراً سياسياً واجتماعياً واقتصادياً هاماً، ولا سيما في قرطبة "وهم أولئك الموالي المنحدرون من أصل أجنبي، الذين كان يسميهم العرب الصقالبة. وهذه التسمية التي كانت تدل على الشعوب التي كانت تقطن الأراضي الممتدة بين الآستانة وبلاد المجر بدأت تأخذ معنى خاصاً في إسبانية. ويظهر أنها كانت تشمل في الأندلس الأسرى الذين كانت تأسرهم الجيوش الجرمانية ثم تأتي بهم، فتبيعهم إلى مسلمي إسبانية. ولكن في عصر ابن حوقل (الذي زار الأندلس في القرن الرابع الهجري) كان يقصد بهذه التسمية (الصقالبة) جميع العبيد الأجانب الأوربيين الذين دخلوا في عداد جنود الخليفة، أو أنّهم قُبلوا للقيام بخدمات في

البلاط..."(68).

وقد أخذ عددهم في الازدياد بسرعة حتى بلغوا حين وفاة عبد الرحمن الناصر سنة (350 هـ) 3750 من الفتيان وستة آلاف وسبعمائة وخمسين من النساء(69).

وقد اعتنق كثير من هؤلاء الصقالبة الإسلام، واستطاع فريق منهم أن يتحرر من العبودية، ويشغل مكاناً لائقاً في الحياة الاجتماعية، ومنهم من استطاع أن يكوّن ثروات طائلةً، ويمتلك العبيد، والأراضي الشاسعة، ونرى الكثير منهم قد وصل إلى مناصب الرئاسة في الدولة(70).

وقد تهذبت طباعُهم بالاحتكاك بالحضارة الأندلسية، فنبغ من بينهم بعض الأدباء والشعراء والمؤلفين من أمثال حبيب الصّقلي من صقالبة هشام المؤيد، وقد وُصِفَ بالأدب، كما أنَّه قد ألّف كتاباً يعدّد فيه مناقب الصقالبة سماه "كتاب الاستظهار والمغالبة على مَنْ أنكر فضائل الصقالبة"، وذكر فيه جملة من أشعارهم وأخبارهم ونوادرهم(71).

د . المستعربون (MAZARABES)

يُعَد المستعربون من أهم العناصر التي عملت على نقل حضارة الأندلس وثقافتها إلى أوروبا، وساهمت مساهمة فعالة في حوار الثقافات بين الغرب الإسلامي والغرب المسيحي، وهم النصارى واليهود الذين كانوا يمارسون في الأندلس أشغالاً علمية وعملية مختلفة، ربّما أهّلت بعضهم إلى أن يصبحوا من ذوي النفوذ، وكانوا ينتقلون بين الأقاليم الإسلامية والمسيحية، وقد هاجر عدد كبير إلى الإمارات المسيحية في فترات تقوية الوجود الإسلامي في الأندلس، وبخاصة أيام حكم المرابطين والموحدين(72). ونقلوا معهم الثقافة العربية الإسلامية إلى تلك الإمارات.

وقد ذكر ذلك الكاتب والمؤرخ (البرتو القرطبي) بقوله: "إنَّ إخواني في الدين يجدون لذة كبرى في قراءة شعر العرب وحكاياتهم، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلاسفة... ليردوا عليها حيناً ولينقدوها مرة أخرى. ولا أحد ينكر عليهم الإعجاب بالأسلوب الجميل. وأين تجد الآن واحداً من غير رجال الدين يعكف على دراسة كتابات الحواريين وآثار الأنبياء والرسل؟". ويتابع قائلاً: يا للفخر، إنَّ أكثر الموهوبين من الشباب المسيحي يتقنون اللغة العربية، ويقبلون على آدابها في نهم، كما يجيدون استعمال ليونتها وتقويمها على الأسس الصحيحة عندما يكثر اللحن على ألسنة الآخرين. وهم ينفقون أموالاً طائلةً في جمع كتبها، بل هم مُنظمُونَ في الشعر العربي ما يفوق شِعر العرب فناً وجمالاً"(73).

هـ . المستعجمون:

لم يكن دور المستعجمين بأقل مما نهض به المستعربون، وكانوا في مرحلة أولى يمثلون الإسبان الذين يعرفون العربية ويكتبونها بالإسبانية، ثم يمثلون الموريسكيين (LOSMORISCOS) وهم من العرب الذين بقوا في إسبانية يتكلمون الإسبانية ويكتبونها بالعربية إلى أن تمّ إخراجهم من الأندلس سنة 1614م.

وكان هؤلاء المستعجمون ذوي ثقافة أهّلتهم إلى أن يؤلفوا في مختلف العلوم ويقولوا الشعر في موضوعات دينية، متخذين له قالب مقطوعات قائم على نظام (الرومانشس) (LOSROMANES) المتأثر بنظام الموشحات والأزجال... وكان من أبرز شعرائهم محمد الطرطوشي، وإبراهيم البلغاوي، ومحمد ربضان(74).

و . الغجر:

حاول الغجر أخذ مكان المستعجمين في الوظائف والمهن التي كانوا يقومون بها، ومنها الموسيقى والغناء والرقص. كذلك حاول بعض الإسبان والبرتغاليين الذين كانوا ينتقلون في المناطق المختلفة ترديد الألحان والأناشيد على طريقة الموريسكيين(75).

ولولا حوار الثقافات والأديان الذي كان محترماً في المجتمع الأندلسي الذي لم يعرف التعصب الديني من جانب المسلمين طوال حكمهم في الغرب الإسلامي، لما استطاع هؤلاء الذميون أن يعيشوا الأمن والاستقرار، ويتمتعوا بحرية العقيدة والتعبد منذ الفتح الإسلامي لإيبيرية.

3 . ابن رشد فيلسوف قرطبة ودوره في حوار الثقافات بين الغرب الإسلامي والمسيحي:

ليس في تاريخ الفكر الإنساني مفكر ترك على التفكير الغربي (الأوروبي) أثراً مثل أثر ابن رشد، ولا استثني أرسطو، فإن فلسفة أرسطو نفسها لم تكن تفهم في مطلع العصور الحديثة إلا من خلال شروح ابن رشد عليها. وحسبك أن تعرف أن الفكر الأوروبي قد خضع لأثر فلسفة ابن رشد أربعة قرون كاملة متوالية: كان الفكر الأوروبي قرنين كاملين يذهب مذهب ابن رشد ثم جاء قرنان كاملان أيضاً نصبت الكنيسة الكاثوليكية في أثنائهما لابن رشد عداءً شديداً، ومع ذلك فإننا نتبين في الفكر الأوروبي إلى اليوم ملامح من فلسفة ابن رشد، وإن كان هؤلاء المفكرون لا يقولون إنهم أخذوا من ابن رشد.

كان ابن رشد يرى أن الفلسفة شيء وأن الدين شيء آخر. ولو كان الدين هو الفلسفة لما كان لهما اسمان ولكان لهما اسم واحد، غير أن ابن رشد قال أن المرء محتاج إلى الدين (وهو السلوك العملي في الحياة الدنيا ليعيش الفرد والمجتمع سعيدين نافعين) ثم هو محتاج أيضاً إلى الفلسفة (وهي التفكير النظري في المدارك العامة). وبينما نجد الدين . كما يقول ابن رشد أيضاً . فرضاً على جميع الناس، نجد الفلسفة خاصة بطبقة من الناس بلغ أفرادها من الاستعداد العقلي مبلغاً يمكنهم من البحث النظري من غير أن يضر بحياتهم العملية. هذا الأخذ الكامل بما يوحيه الدين إلى جانب الأخذ المتفاوت من الفلسفة (بالمقدار الذي يحتاج إلى كل فرد بحسب استعداده العقلي) قد سماه ابن رشد "الجمع بين الحكمة" (الفلسفة) والشريعة (الدين). ثم جاء نفر من الغربيين ومن العرب أيضاً فسموا هذا "الجمع" توفيقاً، تسمية خاطئة.

ولقد كان للمغرب ـ ولحكم الموحدين في المغرب ـ أثر في هذه الحركة الفكرية التي عمت العالم أكبر من الأثر الذي كان للأندلس نفسها.

ومع أن ابن باجة وابن طفيل وابن رشد أندلسيون من حيث المولد، فإنهم كانوا "مغاربة" من حيث الجو الذي نشأت فيه آراؤهم ثم تطورت ثم تركت آثارها الواضحة على الفكر الأوروبي خاصة. ويحسن أن نشير إلى أن فلسفة هؤلاء لم تترك على الفكر العربي إلا أثراً ضئيلاً جداً (76).

4 . ابن طفيل ودوره في حوار الثقافات بين الغرب الإسلامي والمسيحي:

كان ابن طفيل من جبابرة الفكر في العصور الوسطى (في الشرق وفي الغرب، وفي الإسلام وفي النصرانية). وقد ترك الكتاب الوحيد الذي وصل إلينا منه . وهو قصة حي بن يقظان . أثراً بالغاً في الفكر الإسلامي وفي الفكر المسيحي أنه القصة الفلسفية الأولى (أعني الفلسفة التي عولجت في قصة من طريق الرمز، لأن التصريح بعدد من الحقائق الفلسفية . في رأي ابن طفيل، وفي رأي ابن خلدون وفي رأينا أيضاً . يتلف الوازع الاجتماعي ويبطل عمل الإصلاح حيث تكون الحاجة إلى الإصلاح). لقد نقلت (قصة حي بن يقظان) على أنها قصة بارعة إلى عدد من اللغات

ثم قلدها نفر من مشاهير رجال العلم والأدب. وتحسن الإشارة، في ذلك هنا إلى كتاب (إميل للكاتب الفرنسي جان جاك روسو) وإلى قصة (روبنص كروزو للكاتب الإنكليزي دانيال ديفو). هذه القصة قد حملت كثيرين من اليهود والنصارى على أن يلجأوا في الدين إلى ما سموه (التوفيق): أرادوا أن يحتالوا للقول بأن الفلسفة لا تخالف ما جاء في التوراة أو في الأناجيل. و(التوفيق) بهذا المعنى ليس معروفاً في الإسلام، ولقد أشار ابن رشد إلى الجمع بين الحكمة والشريعة على ما رأينا في النص السابق(77).

فذلكة:

وبعد، فإن المجتمع الأندلسي، في جملته، كان مجتمع حوار وتسامح ويسر وحب، وابتعاد عن العصبية بالرغم من اختلاف العناصر البشرية التي كونت المجتمع الأندلسي، كما رأينا، لقد شكلت الفسحة الأندلسية حيّزاً إنسانياً ممتازاً للحوار والتفاعل بين الأديان السماوية الثلاثة، وشهدت العصر الذهبي للثقافة العبرية حين اتخذ شعراؤها وأدباؤها ومفكروها العربية أداة تعبير وتواصل وتفكير دوّنوا بها خير ما جادت بهم قرائحهم، وأن كثيراً من النصارى واليهود والصقالبة احتلوا مراكز سامية في الحكم وتبوّأوا مراتب ممتازة في الحياة العامة، فكان منهم الوزراء والشعراء والشاعرات والأطباء والموسيقيون، كما سبق ذكره، أمّا اليوم فإنَّ هناك صداماً بين متطرفين من كلا الطرفين الإسلامي والغربي، وعلينا أن نعمل نحن العقلاء، مسلمين وغربيين، على محاربة المتطرفين بالفكر والتقارب والسعي من أجل إشاعة العدل وجعله أساساً للعلاقات بين الأمم.

وأنَّ حوار الثقافات والحضارات يعد أفضل السبل لمواجهة دعوة "صدام الحضارات" التي فجرها عالم السياسة الأمريكي "صموئيل هنتنجتون" في دراسة بعنوان "صدام الحضارات" نشرت في المجلة الأمريكية "FOREIGNAFFAIRS" (صيف 1993).

وكذلك الرّد بالحوار على محاولة بعض المفكرين والسياسيين الغربيين الذين وضعوا الإسلام والحضارة الإسلامية كعدوّ للحضارة الغربية على نحو ما كتب المستشرق المعروف "برنارد لويس" حول حتمية الصراع بين الإسلام والغرب في مجلة "THE ATLANTIC MONTHLY" (سبتمبر 1990م)(78).

وإن كان الحوار، في حقيقة الأمر، لا يكون إلا بين ثقافات وحضارات متكافئة، وهذا الحوار غير ممكن اليوم، ما دامت الحضارة الغربية هي اللاعب الوحيد على مسرح العالم(79).

***

هوامش ومراجع:

(1) د. عبد النبي اصطيف: حوار الحضارات في عصر العولمة، محاضرة منشورة في كتاب محاضرات في حوار الحضارات، ص:328 . 329، نشر المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق، ط1، 1421 هـ/ 2001م.

(2) د. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي . موضوعاته وفنونه، ص: 75، دار العلم للملايين، بيروت 1979م.

(3) غوستاف لوبون: حضارة العرب (ترجمة عادل زعيتر)، ص: 342، القاهرة، 1964م.

(4) د. أحمد طالب الإبراهيمي: حوار الحضارات، مقال منشور في كتاب العربي "الإسلام والغرب 49"، ص: 115، 15/يوليو/2002م.

(5) د. أحمد طالب الإبراهيمي:

المرجع نفسه، ص: 115.

(6) ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، ص: 264، دار صادر، بيروت، 2000م. ود. جميل صاليبا: المعجم الفلسفي، ج1، ص: 51، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م.

(7) سورة الكهف، الآية: 43.

(8) سورة الكهف، الآية: 37.

(9) سورة المجادلة، الآية: 01.

(10) القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن، ج10، ص: 412، دار الحديث، القاهرة، 1416 هـ.

(11) القرطبي: المصدر نفسه، ج17، ص:258.

(12) انظر: د. محمد بن عبد الكريم الجزائري: الثقافة ومآسي رجالها، ص: 9 وما بعدها، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر (د. ت).

(13) د. محمد بن عبد الكريم: المرجع نفسه، ص: 10.

(14) ابن منظور: لسان العرب، مادة: ثقف.

(15) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص: 375، مطبعة الرحمانية، القاهرة، 1929م.

(16) ابن خلدون: المقدمة، ص: 448، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967م.

(17) د. أحمد طالب الإبراهيمي: المرجع السابق، ص: 116.

(18) د. محمد بن عبد الكريم: المرجع السابق، ص: 38.

(19) د. أحمد طالب الإبراهيمي: المرجع السابق، ص: 116.

(20) أنظر ما جاء في سبب بناء الأهرام كتاب: "حسن المحاضرة، في تاريخ مصر والقاهرة" لمؤلفه جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (الجزء الأول).

(21) استقينا معظم هذه المعلومات المتعلقة بالفرق بين الثقافة والحضارة من كتاب "الثقافة ومآسي رجالها" للدكتور محمد بن عبد الكريم، ص: 38 . 39.

(22) أ. إبراهيم افتديج: مداخلة حول الاستفادة من دروس البوسنة والهرسك في الحوار، منشورة في كتاب حوار الحضارات، ص: 421.

(23) د. أحمد طالب الإبراهيمي: المرجع السابق، ص: 117.

(24) ابن حيان القرطبي: المقتبس من أخبار بلد الأندلس (تح: محمود علي مكي)، ص: 134، دار الكتاب العربي، بيروت.

(25) ابن دحية: المطرب، ص: 150، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954م.

(26) ابن دحية: المصدر نفسه، ص: 139 وما بعدها.

(27) المقري: نفح الطيب، مج1، ص: 346، دار صادر، بيروت.

(28) الدكتور عمر فروخ: الغرب المسلم في إطار التاريخ الإنساني مقال منشور في مجلة المناهل المغربية، العدد 31، ربيع الثاني، 1405هـ، ص: 27.

(29) أ. ليفي بروفنسال: الإسلام في المغرب والأندلس، ص: 104 وما بعدها، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

(30) ابن دحية" المصدر السابق، ص: 144.

(31) أنظر المغرب لابن سعيد، ج2، ص:57 (هامش 5)، دار المعارف بمصر.

(32) أنظر ابن دحية: المصدر السابق، ص: 138 وما بعدها.

(33) محمد صالح البنداق: يحيى بن الحكم الغزال، ص: 160، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

(34) تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ص:115.

(35) مختارات من الشعر الأندلسي، ص: 17 وما بعدها.

(36) دولة الإسلام في الأندلس، ص: 278 . 280.

(37) مدينة إشبيلية تقع في الجنوب الغربي من الأندلس كانت عاصمة المعتمد بن عباد في عصر الطوائف. وذكر ابن عذاري في البيان المغرب (ج2، ص: 88): "وكان احتلالهم (نزول المجوس) بإشبيلية، يوم الأربعاء لأربع عشرة ليلة خلت من المحرم سنة 230هـ، وكان بين دخولهم إلى إشبيلية وخروج من بقي منهم وانقطاعهم اثنان وأربعون يوماً".

(38) شلب: مرفأ في الجنوب الغربي من الأندلس (في البرتغال اليوم)، تقع جنوبي باجة، وبينها وبين بطليوس ثلاث مراحل.

(39) الطرف: الرأس قطعة من جبل داخلة في البحر.

(40) ابن دحية: المصدر السابق، ص: 139.

(41) ابن دحية: المصدر السابق، ص: 138 وما بعدها.

(42) مجلة المناهل المغربية، العدد 31، ربيع الثاني 1405 هـ، ص: 31 . 32.

(43) د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص: 41، دار المعارف بمصر.

(44) غوساف لوبون: حضارة العرب، ص: 342. وانظر أيضاً: د. حسن أحمد النوش: التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، ص: 40، دار الجيل، بيروت.

(45) نصر الدين البحرة: العرب لم يغزوا الأندلس، مقال منشور في مجلة: التراث العربي التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 69، جمادى الأخيرة 1418 هـ/ أكتوبر 1997م، ص: 22.

(46) نصر الدين البحرة: المرجع نفسه، ص: 23.

(47) نصر الدين البحرة: المرجع نفسه، ص: 23.

(48) نصر الدين البحرة: المرجع نفسه، ص: 23.

(49) د. محمد عبد الوهاب خلاف: قرطبة الإسلامية في القرن الخامس الهجري... ص: 262، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م.

(50) العرب في إسبانيا، ص: اقتباس د. حسن أحمد النوش: المرجع السابق، ص: 43.

(51) ابن المُرعِزّي النصراني الإشبيلي، ظهر في دولة المعتمد بن عباد، وكان من مُدّاحه، (ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، ج1، ص: 269، دار المعارف بمصر).

(52) د. حسن النوش: المرجع السابق، ص: 44.

(53) مدنية العرب في الأندلس، ص: 58، اقتباس د. النوش: المرجع السابق، ص: 45.

(54) أنظر ابن سعيد: المصدر السابق، ج1، ص: 441.

(55) أنظر: لسان الدين بن الخطيب: أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، ص: 230 . 233، دار المكشوف، بيروت، 1956م، ويبدو أنَّ وزير باديس ملك غرناطة الأول هو إسماعيل بن نغرالة، ثم ابنه يوسف بعد ذلك.

(56) أنظر: المقرّي: نفح الطيب (تح: الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد)، ج6، ص: 56، دار الكتاب العربي، بيروت.

(57) يروي ابن عذاري أنَّ قبيلة صنهاجة زحفوا في عام 459 هـ/ 1066م، على دار اليهودي (يوسف بن نغرالة) مع جملة من العامة واقتحموها، فاختفى في بيت فحم وسوَّد وجهه وتنكَّر، فعرفوه، وقتلوه، وصلبوه على باب غرناطة، وقتل من اليهود أكثر من ثلاثة آلاف، ونُهبت دُورُهم، واستُؤصلَت أموالُهم، وكانت قصيدة أبي إسحاق الإلبيري (إبراهيم بن مسعود بن سعيد التجيبي) توفي سنة (460 هـ) الشهيرة التي توجه بها إلى بربر صنهاجة يحرضهم على اليهودي يوسف النغرالة وزير الملك ابن باديس بمثابة الشرارة الأولى لهذه الثورة التي أدَّت إلى كارثة اليهود، حيث كان لها فعل السحر في النفوس، وشهر فيها باليهود، وكشف عن نواياهم المرعبة، ويعطي غرسيا غومس المستشرق الإسباني وصفاً لآثارها في بلاغة وبيان، فيقول "ولا نعرف إلا في القليل النادر أنَّ أبياتاً من الشعر لعبت دوراً ساسياً مباشراً في التاريخ السياسي لأمة من الأمم، فكهربت العزائم، ودفعتها في سرعة خاطفة إلى إشعال الحرائق وشحذت السيوف للقتل كالدور الذي لعبته هذه القصيدة... ولعلَّ الشاعر الأندلسي لم يعرف البساطة عارية كما عرفها في هذه القصيدة، وفي الوقت نفسه لم يَرَ قصيدة مثلها، يلفُّها مثل هذا الإعصار من المشاعر، لقد اجتاحت أنغامها حية متوهجة أعماق المدينة مع زفير النيران

وحشرجة الموتى!". والقصيدة طويلة بدأها بالحديث لصنهاجة:

أَلاَ قُـلْ لِصَـنْـهاجَة أجْمعِـينْ

بُـدور الزَّمَـان وأُسْـدِ الْعَـرِينْ

لَقَــدْ زَلَّ سَــيِّدُكُم زَلَّـةً

تَقَرُّبِهَــا أعــينُ الشَّــامِتِينْ

تَخَيَّــرَ كاتِبَــهُ كــافِراً

وَلَـوْ شَـاءَ كـانَ مِـن المُـؤمِنِينْ

فَعَـزَّ اليَهُـودُ بِــهِ وانْتَخَـوْا

وَتَـاهُوا وَكَـانُوا مِـنَ الأرْذَلِـينْ

(أنظر ابن عذاري: البيان المغرب، ج3، ص: 265 . 266، 275 . 276، ود. حسن النوش: المرجع السابق، ص: 48 . 49، وغرسية غومس: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، ص: 97 . 98، دار المعارف بمصر، 1985).

(58) د. مصطفى الشكعة: المرجع السابق، ص: 75 وما بعدها.

(59) أنظر: ابن سعيد: المغرب، ج1، ص: 336. ود. مصطفى الشكعة: المرجع السابق، ص79.

(60) أنظر: ابن سعيد: المصدر نفسه، ج1، ص: 127. ود. مصطفى الشكعة: المرجع السابق، ص79.

(61) ابن ثغري بردي: المنهل الصافي... (تح: أحمد يوسف نجاتي)ـ ج1، ص: 51 . 52، دار الكتب المصرية، القاهرة/ 1956م.

(62) آنخل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي (ترجمة حسين مؤنس)، ص: 500، طبعة القاهرة.

(63) المقري: نفح الطيب (تح: د، إحسان عباس)، ج3، ص: 530.

(64) المقري: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(65) المقري: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(66) د. مصطفى الشكعة: المرجع السابق، ص: 234.

(67) سعد بوفلاقة: الشعر النسوي الأندلسي، أغراضه وخصائصه الفنية، ص: 185، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2003م.

(68) د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص: 38 . 39.

(69) لسان الدين بن الخطيب: أعمال الأعلام، ص: 91. وقد اختلفت المصادر في تقدير هذا الرقم (أنظر: المقري: نفح الطيب، ج2، ص: 102 . 103).

(70) مثل دي صاحب الشرطة في قرطبة، وأفلح صاحب الخيل (310 . 316 هـ) وفند الذي حكم طليطلة سنة 336 هـ، وغيرهم (أنظر ابن حيان: المقتبس (تح: عبد الرحمن الحجي)، ص: 73. ود. محمد عبد الوهاب خلاف: قرطبة الإسلامية، ص: 251).

(71) أنظر المقري: نفح الطيب، ج4، ص: 81.

(72) زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب (ترجمة: فاروق بيضون)، ص: 534، منشورات المكتب التجاري، بيروت، وانظر أيضاً: الدكتور يوسف عبيد: الفنون الأندلسية وأثرها في أوربا القروسطية، ص: 79، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993م.

(73) آنخل بالنسيا: تاريخ الفكر الأندلسي (ترجمة: حسين مؤنس)، ص: 485 . 486. وانظر أيضاً: د. يوسف عبيد: المرجع السابق، ص: 79.

(74) بالنسيا آنخل: المرجع السابق، ص: 510 . 511. د. يوسف عبيد: المرجع السابق، ص: 79 . 80.

(75) بالنسيا آنخل: المرجع السابق، ص: 525. د. يوسف عبيد: المرجع السابق، ص: 80.

(76) د. عمر فروخ: المرجع السابق، ص: 47.

(77) د. عمر فروخ: المرجع السابق، ص: 47.

(78) أنظر: د. محمد السعيد إدريس: حوار الحضارات في ضوء العلاقات الدولة الراهنة... مقال منشور في كتاب حوار الحضارات، ص: 221 . 222.

(79) د. أحمـد طالـب الإبراهيمـي: المرجع السابق، ص: 212.

❑❑❑

اللغة العربية
بين الجمود والجحود

فرحان عقل دريب- سورية

أود قبل أن أخص بالحديث لغتنا العربية . أن نتعرف على اللغة عموماً. ما هي اللغة إذن؟

يرى الدكتور فهمي خشيم / أن اللغة "أداة الإفهام وإيصال الأفكار عن طريق الصوت بحسب اصطلاح معين بين القوم"، وهي كائن حي يتطور وينمو ويزيد وينقص ويموت أيضاً."(1)

والمتفق عليه عند الباحثين كما يرى الدكتور محمود فهمي حجازي أن اللغة "ظاهرة صوتية. ومعنى هذا أن الأصل في اللغة أنها نظام من الرموز الصوتية وأن الكتابة ليست إلا تعبيراً عن هذا النظام الصوتي" (2)

ومضى روبي اسكربيت في تعريفه للكتابة إلى أبعد من هذا إذ يرى أن الكتابة هي لقاء لغة بلغة أخرى لقاء اللغة الصوتية بلغة الخطوط (3)

وهكذا لابد لنا . حين نتحدث عن اللغة . أن ننظر في صورتها الصوتية، ومن ثم أن نتبع خطها الكتابي، إذ من الواضح والجلي أن اللغة في صورتها الصوتية أقدم زمنياً وحضارياً من اللغة المكتوبة.

فإذا انطلقنا للبحث عن هُوية اللغة العربية بين لغات الأمم ألفينا أغلب الدارسين قد صنفوها في عداد اللغات السامية وراحوا يسهبون في الدلالة على مكانتها بين هذه اللغات. (4) ثمة أصوات استجابت لدعوة إعادة كتابة تاريخنا القومي قد تنبهت من خلال البحث إلى خطأ بل مصيبة علمية تكمن في تقسيم البشر، عند دراسة السلالات إلى ثلاث مجموعات بشرية كبرى: ساميين وحاميين وآريين نسبة إلى سام وحام ويافث أبناء نوح إذ تبين أن هذا التقسيم توراتي قديم جاء به اليهود وأطلقه للمرة الأولى عام 1781 العالم النمساوي "شلوتسر" معتمداً على ما جاء في الإصحاح العاشر الفقرة الأولى من سفر التكوين "وهؤلاء مواليد بني نوح سام وحام ويافث ومن ولد لهم بعد الطوفان "وشاعت هذه التسمية منذ ذاك عند المستشرقين وسرت إلينا اقتباساً وتقليداً(5) وقد نشأت عن هذا التقسيم أخطاء تاريخية رهيبة بالنسبة لبقية الأجناس، وخاصة أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر حين اكتشفت القارة الأمريكية واحتار العلماء في وضع من أسموهم (الهنود الحمر) فلا هم ساميون ولا هم حاميون ولن يسمح لهم بالطبع أن يرتقوا إلى رتبة أبناء يافث (الآريين) فقالوا عنهم إنهم "أبناء الشيطان"!

وهكذا نرى أن هذا المنهج لا يثبت للنقد

التاريخي لأنه قام كما يقول الدكتور خشيم على أهواء خاصة تمليها الطبيعة البشرية وقع فيها العبرانيون واضعو هذا التقسيم أنفسهم في التوراة ذاتها فهم مثلاً يضعون الكنعانيين . وبسبب من العداء التاريخي المستحكم بين الشعبين . من جملة الحاميين رغم كونها ينتميان إلى نفس العرق ويتحدثان اللغة نفسها التي ظلت رغم تطورها عند الفريقين متصلة بعضها ببعض (6)

وإذا جاز لنا ـ وهو غير جائز ـ مجاراة هوى العبرانيين فإلى أية عقيدة نصل بالنسبة للغتنا العربية؟

إن الكنعانيين الذين يعتبرهم اليهود من الحاميين هم من جرد الصور الهيروغليفية المصرية والمقاطع المسمارية الرافدية وأبدعوا رموزاً كل منها يمثل وحدة صوتية (7) وعنهم نقل الآراميون في سورية أبجديتهم وكتبوا بأحرفها نصوصهم الأولى وحينما بدأت اللغة الآرامية بالتراجع أمام اللغة اليونانية وأخذت تتعدد اللهجات والكتابات الآرامية المحلية مشتقة من الآرامية الأم كانت لهجة الأنباط وهم من العرب الصحراء واحدة منها (8) وما زالت إحدى اللهجات الآرامية هي اللغة المحكية لسكان ثلاث قرى موزعة شمالي دمشق في منطقة القلمون وهي معلولا وبخعا وجبعدين (9)

وإذا عرفنا أن لهجة تلمود بابل ولهجة تلمود أورشليم لهجتين آراميتين دون بهما اليهود التلمود بالخط المربع، إذا عرفنا ذلك ألا يجوز لنا أن نتساءل: كيف أصبح اليهود ساميين وقد انتقلت إليهم لهجة الكنعانيين الحاميين . حسب زعمهم . عبر الآراميين؟

أليس هو الهوى إذن؟!

"وأن الهوى القديم الذي ظهر في توراة اليهود بدا واضحاً في دراسات المستشرقين وعلماء الأجناس الغربيين، فكانت أغلب أبحاثهم تصب في تيار واحد. في الأغلب . هدفه قطع الصلات بين المشرق والمغرب، وتمزيق كل جناح من جناحي الأمة العربية على حدة فجعلوا أهل الجزيرة العربية ساميين، وجعلوا أهل مصر حاميين، وجعلوا أهل المغرب بربرا هم من أصل أوروبي مرة وهم دون أصل يعرف مرة أخرى" (1)

لن نتفاءل كثيراً ونقول: أن لغتنا العربية قد صمدت أمام كل أعدائها ولازالت بخير . فمن الملاحظ أن هذه اللغة التي رافقت امتداد الفتوحات الإسلامية بدأت تنكمش على ذاتها بل تدافع عن نفسها في عقر دارها، ولسنا بحاجة إلى أمثلة كثيرة لتوضيح ذلك، ففي جنوب الصحراء الأفريقية الكبرى يمتد حزام أفريقي هائل من السنغال غرباً على المحيط الأطلنطي إلى الصومال شرقاً على المحيط الأطلنطي إلى الصومال شرقاً على المحيط الهندي. هذا الحزام الأفريقي الضخم كان مسلماً وعربياً.

وقد ظل معظمه مسلماً ولكنه فقد عروبته لأنه فقد لغته العربية. (10)

ويتداخل في ألبانيا اختيار الأبجدية الموحدة لألبانيا مع حركة تحررها القومي ويتحول إلى فترة مليئة بالحوار المسلح بين أنصار الأبجدية اللاتينية والأبجدية العربية المقترحين للغة الألبانية لينتهي مع استقلال ألبانيا عام 1912 باختيار الأبجدية اللاتينية وتطهير اللغة الألبانية من الكلمات العربية. (11)

وبينما يدعو بعض كتابنا الجهود العربية والمال العربي لإعادة تعليم هذه الشعوب اللغة العربية (10) يرى البعض الآخر أننا اليوم أمام مرحلة المحافظة على اللغة العربية عن طريق خدمتها وتطويرها وإصلاحها في موطننا. (12)

فهل من نافلة القول الإشارة إلى ما صارت إليه اللغة العربية عند أبنائها؟

يذكر الأستاذ أحمد بهاء الدين أنه عندما زار

تونس لأول مرة بعد استقلالها مباشرة زار منطقة السوق القديم جداً وأنزل إلى سراديب تحت الأرض كانت تخزن فيها الكتب العربية القديمة سراً عن المحتلين وكأنها قنابل، وتعطى فيها دروس اللغة العربية سراً وكأنها عمليات انقلابية. إذ لم يكن ممكناً أن يتعاطى الشعب لغته، ويعلمها أبناءه تحت سمع وبصر المحتلين.

لنا أن نفتح أفواهنا ملء أشداقنا ونقول: إنه الاستعمار، ولكن ماذا نقول إزاء ما يرويه الدكتور أحمد سليمان الأحمد وهو يتذكر شبابه الأول حين حضر أكثر من محاضرة لرئيس المجمع العلمي العربي . آنذاك وقد راعه أن الأستاذ العلامة يكاد لا يستطيع قراءة المحاضرة التي بين يديه لكثرة اللحن (13)

وبأي تنبؤ نواجه تنبؤات طه حسن حينما ينظر إلى زمن آت ويقول: وسيثبت المؤرخون أن مصر عاشت حينا من الدهر طويلاً أو قصيراً كانت لغتها الرسمية فيه هي اللغة العربية. وكانت لغتها بحكم الدستور هي اللغة العربي. ولكن فريقاً من كتابها كانوا يصطنعون رطانة تقارب العربية وليست منها لأنهم لم يكلفوا أنفسهم أن يتعلموا الأداة الأولى للأدب وهي لغته (14)

ربما انطوى كتاب "اليوم والغد" لمؤلفه سلامة موسى على جواب بعض من تساؤلاتنا حينما يقول: كلما ازددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أغراضي في الأدب كما أزاوله. فهي تتلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا وأن نلحق بأوربا، فإني كلما ازدادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له وشعوري بأنها مني وأنا منها، هذا هو مذهبي الذي أعمل له طول حياتي سراً وجهراً، فأنا كافر بالشرق مؤمن بالغرب... إن الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات كالمرض... وليس علينا للعرب أي ولاء. وإدمان الدرس لثقافتهم مضيعة للشباب وبعثرة لقواهم .

ليس الاستعمار هو عدو اللغة العربية الوحيد إذن، لقد بدأت حملات الهجوم على الفصحى والإعداد لانتصار العامية بشكل مركز عام (1880) على أيدي الإنكليز والفرنسيين وغيرهم من أمثال سبيتا و ولكوكس ولكن ما لبثت أن تبنت هذه الدعوة أقلام عربية وأسماء عربية من أمثال لطفي السيد وسلامة موسى وعبد العزيز فهمي في مصر وسعيد عقل في لبنان.

إذا كانت كل لغات الأمم قد ابتليت بعداوة مفكريها لها فليست اللغة العربية بدعاً بين اللغات. ولكن الإغريق كانوا يصفون من لا يعرف لغتهم بأنه همجي وجاهل وغريب وشاذ. وكان السلاف يصفون الألمان الذين لا يعرفون لغتهم بأنهم خرس.. أي لا يتكلمون ماداموا لا ينطقون اللغة السلافية(15)

ولقد وجدنا عند بعض العلماء السويديين في القرن السابع عشر من قال: إن الله يتكلم السويدية في جنات عدن بينما يتكلم آدم اللغة الدانيمركية، والأفعى تنطق بالفرنسية (16) وكان السياسي ونستون تشرشل الحائز على جاهزة نوبل في الأدب، ينصح المدرس، باستعمال الشدة والقسوة في تعليم اللغة الإنجليزية.. وكان يقول: أما الذي لا يتقن الإنجليزية فيجب أن نضربه بالسوط حتى تخرج من فمه على شكل صرخات.

وقد ثارت في فرنسا في السبعينات من هذا القرن حملة عنيفة على اللغة الفرنسية المستخدمة في الصحف واصفة إياها باللغة الفرنزية أي فرنسية إنكليزية زاعمة أن هذه إهانة للغة الفرنسية داعية إلى تطهير الأقلام والألسن من الكلمات الأجنبية السخيفة (15)

واليهود يجلون لغتهم بل يقدسونها ويعتقدون أن الله يطالع الشريعة اليهودية في الساعات الثلاث الأولى من النهار ويتدارس علوم التلمود في الليل مع /سعود/ ملك الشياطين وهم اليوم في

وطننا المحتل يعتبرون الروائية الإسرائيلية يائيل دايان "كارثة قومية" لأنها يهودية تكتب عن قضايا صهيونية باللغة الإنجليزية. (18)

فما شأن أبناء العربية ولغتهم. هل هم المعيبون أم هي؟

لقد تعرضت اللغة العربية لانتقادات كثيرة منها ما يشير إلى الكتابة ومنها ما يتهم مفردات اللغة ونحوها وما دمنا نتحدث عن اللغة في صورتها الصوتية فسنرجئ التكلم في الاتهامات الموجهة إلى الخط العربي.

ولكن بماذا تتهم مفردات اللغة؟

مما يرويه الأستاذ محمود منقذ الهاشمي عن لسان صديقه الأستاذ عبد الوهاب الصابوني وهو من المدرسين القدامى للغة العربية في حلب أنه وقع في إحدى السنوات خلاف بينه وبين الشاعر عمر أبي ريشة حول كلمة وردت في إحدى قصائده، قال الصابوني بخطئها وأنكر الشاعر ذلك وأصر أنه مصيب، فاحتكما إلى قواميس اللغة العربية، فلما تبين للصابوني أن القواميس تؤيده، وقف وقفة المنتصر طالباً إليه ألا يعاند في الحقيقة، ولكن الشاعر ظل مصراً على أنه لم يخطئ، وصاح غاضباً: ماذا؟ ألم تجدوها في قواميسكم؟ أضيفوها إذن إلى قواميسكم، وقولوا: لقد قالها عمر" (19)

إن دلت هذه الحادثة على أمر فإنما تدل على نقص مفردات اللغة العربية وقصورها عما يريد الفكر والشعور أن يعبرا عنه بها، وقد تنبه الرصافي الشاعر قبل أبي ريشة لهذا الأمر فقال:

أرى اللفظ معدوداً فكيف أسومه
كفاية معنى فاقه العد والحصر

وأفق المعاني في النصر واسع
يتيه إذا ما طار في جوه الفكر

ولولا قصور في اللغا عن مرامنا
لما كان في قول المجاز لنا عذر

والحقيقة أن اللفظ المعدود الذي أشار إليه الرصافي هو اللفظ المدون بين دفتي القواميس والمعاجم وهو محدود فعلاً وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من ابتكر أول معجم للغة العربية، وكان مما رمى إليه إجراء حصر للغة العربية، ولكنه كان على يقين من عجزه عن حصر جميع الألفاظ العربية، وما يدل عليه كل لفظ من معان حتى قال قولته المشهورة: "لا يحصر اللغة العربية إلا نبي "يريد أن إنساناً عادياً يعجز عن ذلك. (20)

فلماذا نتهم لغتنا ونتناسى عجزنا قدامى ومعاصرين؟

وعلى الرغم من إقرار الخليل بعجزه عن حصر مفردات اللغة العربية فإن أصابع الاتهام تشير إلى كثرة المفردات التي كانت العرب تستخدمها في التعبير عن المسمى الواحد في أطواره وأحواله المختلفة في التعبير من اللغة العربية

وتشير أصابع الاتهام إلى أن من صعوبات لغتنا العربية ذمتها الواسعة الفضفاضة فنحن نلفظ كما نشاء، وباستطاعتنا الإدعاء بأننا على صواب. (21)

ويحاول الدكتور احمد سليمان الأحمد إثبات هذه التهمة بما تقول به قوانين اللغة في لفظ المشط فهو مُشط (بضم الميم وسكون الشين) ومَشط (بفتح الميم وسكون الشين) ومَشِط (فتح الميم وكسر الشين) ومُشُط (بضم الميم والشين) ومُشُطّ (بضم الميم والشين وتشديد الطاء)

والأمر الذي يدعو إلى الاستغراب والدهشة أننا نشكو بعد كل هذا التعدد في اللهجات

الفصيحة من نقيصة أخرى في اللغة العربية وهي وجود تعابير عامة نجد صعوبة في إيجاد مقابل لها في اللغة العربية الفصيحة (22) إلى درجة يرى فيها بعض دارسينا أن الناطق بالعربية على عتبة ثنائية اللغة (23)

ونحن نرى المشط في أية صورة من صوره السابقة لغة فصحى سواء كان لهجة عامية عراقية أو لهجة من لهجات عوام المغرب، ولا ندري أيهما أشد خطراً في رأي نقاد اللغة العربية أهذه الذمة الواسعة للغة تتدرج ألفاظها على ألسنة العوام فصيحة في أي شكل نطقت به أم ألفاظ المكوثر والههة وفعلي الأمر لولب ودولب ونحت، الأستاذ والتلميذ في كلمة أسميذ (24) وغيرها مما يأتي به دارسو اللغة من خارج القواميس ولا يفهمه العوام ولا الخواص!

ومن مطاعن اللغة من خارج القواميس ولا يفهمه العوام ولا الخواص

ومن مطاعن اللغة العربية أنها لغة غير علمية في عصر علمي. ولسنا نجد أفضل من الدكتور عزة مردين عميد كلية الطب السابق في جامعة دمشق من يدحض هذه التهمة بعمله وقوله إذ: يرى أن كثيراً من علماء عصرنا الذهبي ممن لم يكونوا في الأصل عرباً قد اختاروا اللغة العربية للتعبير والتأليف. والتعلم والتعليم لما تبين لهم من قدرتها على حسن الأداء، وغناها بالمفردات والصيغ والأوزان وتمكنها من متابعة التيار الحضاري والعلمي من نواحيه كافة (25) وقد وجدوا أن الكتابة العلمية . كما قال البيروني بحق . أيسر بالعربية منها بالفارسية. ولم يضرهم أن يستعملوا الدخيل في اللغة من ارثيماطيقي وجومطريا واسطرنوميا، كما لم يضرنا الآن أن نستعمل ترمومتر وبيرومتر ومانومتر. (26)

وحينما فقد العرب الأندلس تركوا فيها بصمات واضحة من أهمها كما يرى الكاتب الإسباني كونتلث بالنشا اللغة العربية التي تمثلت في الإسبانية عبر مصطلحات الجغرافية والنظم والفنون وأسماء الحيوان والنبات والحرف والأدوات المنزلية وغيرها. (27)

"وهنا لابد من القول بأن اللغات الأجنبية تكون قد أخذت كلمة من اللغة العربية ثم نأتي إليها نحن فنعربها من جديد متناسين أو جاهلين الكلمة العربية القديمة وهكذا عندما نذهب إلى الصيدلية مثلاً ونطلب كحولاً أو تلكا فإنه لا يخطر ببالنا أن الكلمة الأولى هي الغول العربية أو الكحل وأن الكلمة الثانية التي تعني الذرور أو البودرة إنما هي الطلق العربية." (28)

ومما ينعي على اللغة العربية لزومها شكلاً غير متطور، ومرة أخرى نتساءل عن سر هذا الجمود أهو عيب اللغة أم عجز أبنائها؟

إن اللغة العربية . كما مر بنا . كائن حي يتطور وينمو ويزيد وينقص ويموت أيضاً، وقد أحصى أحد الدارسين نحواً من ثلاث عشرة كلمة تطلق على الغبار واثنتين وأربعين تطلق على السراب مما قام عليه شاهد، (29) فماذا حل بهذه الألفاظ لدى القبائل العربية التي استقرت في الأندلس حيث لا غبار ولا سراب؟ لقد تساقطت كالغبار واضمحلت تدريجياً كالسراب، وشاعت بدلاً عنها الألفاظ التي تصف المياه الجارية والجنان الوارفة الظلال.

ومما لاحظه الفراء قديماً أن القرآن الكريم قد استعمل ألفاظاً غير عربية الأصل مثل: إبريق، طبق، سراب، سجيل، سندس، كافور، استبرق، وهي من الفارسية. ومنبر، وصلاة، وصراط، من السريانية، والقسطاس، والفردوس من الرومية، والمشكاة من الحبشية وهيت لك من لغة أهل حوران. (30)

وقد روي أن النبي تكلم بما لم تسمعه العرب

كما ذكر الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" ومن هذا الكلام الجديد قول النبي: "مات حتف أنفه" و"حمي الوطيس" و"لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين" ويرى الدكتور أحمد سليمان الأحمد في هذا إبداعاً وإغناء للغة العربية (28) فلماذا

نعيب زماننا والعيب فينا وما لزماننا عيب سوانا

إن قائمة الاتهامات في محاكمة اللغة العربية طويلة طويلة ما كنا نبغي منها إلا أمثلة قليلة لنخلص بعد ذلك إلى الوجه الآخر من اللغة ونعني به الخط العربي

"من المعلوم أنه قد ازدهرت منذ نهاية الألف الثاني (ق.م) حضارة عربية قديمة في جنوب الجزيرة العربية، ولقد طور أقوامها كتابات قريبة من بعضها البعض، ويطلق على قلم تلك الكتابات اسم "الخط المسند" وهو أقدم الخطوط المعروفة في شبه الجزيرة العربية. ويسميه البعض بالخط "الحميري"، حيث أن الحميريين هم آخر من كتب به علماً أنه قد سبقهم في إبداعه وتطويره أقوام عربية أخرى من سبئيين ومعينيين وقتبانيين" (9)

والسؤال الذي يطرحه الدكتور محمد محفل هو: هل كان للقلم المسند وفروعه دور في ميلاد العربي الشمالي الذي بسط أسبابه مع العرب والمسلمين؟

يرى معظم الإخباريين والكتاب العرب القدماء أن القلم العربي نشأ في الحيرة ويطلق عليه اسم "الجزم" ومما جاء في مصور الخط العربي حول أصول الخط العربي وتسميته بالجزم أن الخط الكوفي كان أولاً يسمى بالجزم قبل وجود الكوفة لأنه جزم أي اقتطع وولد من المسند الحميري ومرامر هو الذي اقتطعه ولعله وضع صوره. وحروف هذا الخط مطابقة في عددها لما جاء في الحديث النبوي المروي عن أبي ذر: "يا أبا ذر، والذي بعثني بالحق نبياً ما أنزل الله تعالى على آدم إلا تسعة وعشرين حرفاً."

أما الحرف التاسع والعشرون فهو "لا" (31).

غير أن النقاش مازال محصوراً اليوم حول أثر كل من الكتابتين: النبطية والسريالية على نشوء وتطور القلم العربي الشمالي بشكليه: النسخي والكوفي إذ أن أقدم الوثائق اللغوية التاريخية ذات العربية القريبة من عربية المعلقات والقرآن الكريم قد كتبت بخط يختلف عما وجدناه في المسند ومشتقاته وقد عثر عليها في المنطقة النبطية أو في تلك التي تمت بصلة إلى الأنباط أصلاً وهي بلاد الشام. (31)

غير أن الدراسة المقارنة التي قام بها الدكتور محفل أثبتت عدم وجود حرفي الضاد (ض) والظاء (ظ) في الأبجدية الكنعانية المتطورة وفي الأبجدية الآرامية، وكذلك في مختلف الكتابات المشتقة منها بينما وجد هذين الحرفين في كتابات الخط المسند وفي أغلب الأقلام المتولدة منه (الحيانية، ثمودية، صوية).

وقد جاء في لسان العرب لابن منظور أن الخليل قال: الظاء حرف عربي خص به لسان العرب، لا يشاركهم فيه أحد من سائر الأمم... ولا يوجد في كلام النبط، فإذا وقعت فيه قلبوها طاء. (32)

ويرى الدكتور محفل أن سقوط دولة الأنباط عام (106)م بعد الرومان جعل الأنباط يتراجعون إلى مراكزهم الأصلية وهي مناطق تبوك وتيماء ومدائن صالح وبذلك ضعفت علاقاتهم مع بلاد الشام حيث اللغة والكتابة الآرامية و خضعوا لمختلف مظاهر الحياة والثقافة القائمة في الجزيرة العربية ومنها الخط المسند وهكذا ابتعد القلم النبطي تدريجياً عن أصله الآرامي واقترب من القلم الحميري المسند وبدا بنشر هذا القلم في الأطراف الشرقية للجزيرة العربية حيث الحيرة والأنبار، وفي البقاع الغربية أيضاً. (32)

أمر ثان كان له دور في نشر القلم المسند وهو أن أغلبية القبائل التي حلت بالمناطق الشمالية الغربية والشرقية من الجزيرة العربية والمتاخمة للعراق وبلاد الشام كالغساسنة والمناذرة وبني كلدة وغيرهم اعتباراً من القرن الثاني الميلادي تعود بأصولها إلى اليمن حيث موطن القلم المسند الأول وقد اقترن مجيء هؤلاء بتراجع الأنباط إلى موطنهم الأول فكان التأثير المتبادل بين الطرفين (34)

أما بالنسبة لأثر الكتابة السريانية على الخط المسند فيرى الدكتور محفل أن الخط المسند بفروعه المختلفة (ثمودية، حيانية، صفوية) قد وجد قبل القلم السريالي الشرقي والغربي بقرون عديدة وكان تأثير المسند بمختلف خطوطه على القلم السريالي مباشرة أو بواسطة القلم النبطي. (33)

فالكتابة العربية أصيلة أصالة اللغة العربية موغلة في القدم وقد كتبت بها حديثاً لغات شتى في آسية وأفريقية وأوروبة، إذ استعملها الفرس والترك والهنود والملايو والإسبان وغير هؤلاء ومما لا شك فيه ذلك الدور الذي لعبته الفتوحات الإسلامية في انتشارها غير أن للكتابة العربية من المزايا والصفات ما جعلها أقوى من النطق العربي أمام الهجوم الشرس الذي تعرضت له بدورها، فما زال الخط العربي سارياً في أمم تتكلم لغة غير عربية. يحدثنا الدكتور أحمد سليمان الأحمد عن ناقد مسرحي يعمل أستاذاً في جامعة استانبول كان قد التقى به في مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا بدلهي عام (1970) وهو يكتب بالحروف العربية فاستفسر منه عن ذلك مستغرباً فكان مما أجاب به أن الكتابة بالحرف العربي أسهل وأسرع من الكتابة بالحرف اللاتيني. (35)

وقد انتقلت الكتابة العربية من أن تكون مجرد أداة للإبانة عن الدلالة اللغوية إلى أن تكون لوناً من ألوان الفنون الجميلة، بما تحلت به من زينة وزخرف، وما تجلت فيه من طلاوة وبهاء فإذا هي مظهر من مظاهر الذوق المترف، والإبداع الفني، ومبعث لإثارة المتعة الجمالية الرقيقة. حتى لتعد بعض النماذج الخطية في الألواح المجودة نبضاً فنياً لفلسفة جمالية في تشريح الحرف في ذاته، وتشريح الكلمة بحروفها مجتمعة في بنية الجملة المتكاملة.

> ولم يقتصر إمتاعها الجمالي الفني على العالم العربي والإسلامي، بل جاوز هذا وذاك إلى النطاق العالمي في جانبين:

الجانب الأول: أن الألواح الخطية المكتوبة بالعربية صارت نماذج زخرفية، تناط بالجدران للتزيين عند أقوام لا يعرفون ماذا تحوي من المبنى والمعنى.

والجانب الآخر: ما يذكره خبراء الفنون من أن الخط العربي انتقل إلى أوربا مع ما انتقل إليها من عناصر الحضارة العربية الإسلامية منذ سبعة قرون، فاستخدمه المصورون نقوشاً تزخرف بها الثياب والألواح. (36)

غير أن الحرب التي شنها أعداء اللغة العربية لم تكن تهدف للإجهاز عليها في صورتها الصوتية فحسب، بل كانت ولازالت ترمي إلى إزالة أي أثر خطي لها وهكذا وجد الخط العربي نفسه في حرب دفاعية حتى في موطنه وبين أبناء قومه.

ففي سنة (1326) هـ نشر الدكتور داود الحلبي الموصلي رسالة بالتركية في استانبول حث فيها الترك والعرب والإيرانيين على استعمال الحروف اللاتينية ووزع رسالته على أعضاء مجلس المبعوثين، وذلك قبل تبديل الترك كتابتهم بنحو ثماني عشرة سنة.

وكان أول داعية إلى الكتابة بالحروف اللاتينية في الوطن العربي الدكتور عبد العزيز

فهمي إذ قدم إلى مجمع اللغة العربية مقترحاً اختيرت فيه جملة من الحروف اللاتينية، وأضيفت إليها حروف من الكتابة العربية لتأدية الأصوات الخاصة بالفصحى ولقي المقترح معارضة عارمة جعلت من المقترح فكرة لا سبيل إلى قبولها بحال. (37)

ولكن وفاة صاحب هذه الدعوة عاجلت الدعوة نفسها، لولا أن سلامة موسى كان يبعثها، وفي غضون الفترة الزمنية التي ظهرت فيها هذه الدعوة نشأت دعوة أخرى تبنتها "جمعية تعميم المعارف وإصلاح الحروف سنة (1327) هـ وهي تدعو إلى أوضاع الكتابة العربية وفق أحرف الدكتور إسماعيل حقي الميلاسي.

وتتلخص الطريقة الميلاسية في فصل الحروف بعضها عن بعض، واستعمال الحروف المفردة ووضع الأحرف الصوتية للدلالة على الحركة بينها بتعديل في صورتها، وقد أخرجت الجمعية رسالة "الخط الجديد" وفيها تقول: إن انفصال الحروف ليس بغريب عندنا، بل هو مألوف لنا، مأنوس بيننا، معروف في خطنا، كما في البيت الآتي:

زر دار ود إن أردت وداده

زادوك وداً إن راوك ودودا

وبلغ من جسارة هذه الجمعية أن طبعت في المحرم سنة (1334) هـ جزء عم بالخط الجديد وعلاماته وفي أيامنا هذه يذهب الأستاذ إسماعيل شوقي إلى ما ذهبت إليه الجمعية ويمثل لذلك بهذه الجملة: إذا أراد داود زرع ورد زرع رزق ارزا، وإذا روى رزق ارزه روى ورد داود. (38)

ولعل خير دفاع عن خطنا العربي نختتم به دراستنا هذه ذلك التقرير الذي تقدم به الخبير المصري محمد شوقي أمين لدى منظمة اليونسكو لدحض ما أثير من مصاعب لقبول اللغة العربية لغة عمل فيها إذ يدلل على إيجازها تدليلاً يتمثل في العناصر الآتية:

أولاً . إن حجم الحرف العربي مفرداً يقل في كثير من الحالات عن حجم الحرف الأجنبي ولا يزيد حجم حرف عربي على حجم حرف أجنبي.

ثانياً ـ إن الكتابة العربية تقتضي اختصار الحروف المفردة عند استخدامها في الكلمة، فالحروف في حال اتصالها في الكلمة الواحدة تختزل بمقدار نصفها.

ثالثاً ـ إن الحروف مع اختزالها عند اتصالها في الكلمة الواحدة لا تكتب في كثير من الأحيان متجاورة، بل متراكبة وهذا يتيح لحجم الكلمة مزيداً من الاختصار في المساحة.

رابعاً ـ إن الكتابة العربية العامة لا تعنى بكتابة علامات الحركة على عكس الكتابة في اللغات الأجنبية ومؤدى هذا إن حروف أي كلمة عربية تختزل بمقدار نصفها إذا روعي تعداد الحركة لكل حرف.

خامساً ـ إن علامات الحركة إذا وضعت في بعض أنماط الكتابة العربية فإنما توضع فوق الحروف وتحتها، وبذلك لا تشغل من المساحة شيئاً، وإن شغلت فذلك بقدر قليل. (39)

فهل بينكم من يملك دفاعاً حراً؟

***

الهوامش:

(1) العربيبيون . د. فهمي خشيم . مجلة الثقافة العربية العدد الأول السنة التاسعة ص 58.
(2) علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة . د. محمود فهمي حجازي ص 23
(3) التعبير الشفهي والتعبير الكتابي ـ د. كمال بكداش مجلة الفكر العربي العددان 8/9/ ص29
(4) مكانة اللغة العربية بين اللغات السامية د. أحمد أرحيم هبو المعرفة العدد 187 ص 146
(5) في أصول الكتابة العربية د. محمد محفل "دراسات تاريخية" العدد 6 ص61
(6) العربيبيون د. فهمي خشيم "الثقافة العربية" العدد الأول السنة التاسعة ص 56
(7) في أصول الكتابة العربية د. محمد محفل دراسات تاريخية العدد السادس ص 60
(8) في أصول الكتابة العربية د. محمد محفل دراسات تاريخية العدد السادس ص65
(9) في أصول الكتابة العربية د. محمد محفل دراسات تاريخية العدد السادس ص67
(10) اللغة العربية حين أريدها سلاحاً سياسياً استراتيجياً وحضارياً . أحمد بهاء الدين– العربي . العدد 278 ص 10
(11) اللغة العربية في اللغة الألبانية ـ محمد موفاكو . مجلة المعرفة . العدد 187 ص 182.
(12) هموم اللغة العربية في عصرنا ـ د. حسام الخطيب . المعرفة . العدد 178 ص79
(13) مقدمة في اللغة العربية . د. أحمد سليمان الأحمد . العدد 3 السنة الأولى ص 84
(14) من أدبنا المعاصر . د. طه حسين ص 27
(15) اللغة العربية والعصر . صفوان قدسي . المعرفة . العدد 178 ص6/7
(16) تحديث اللغة العربية . محمود منقد الهاشمي . المعرفة . العدد 178 ص83
(17) بذل المجهود في إفحام اليهود تأليف السموءل بن يحيى بن عباس المغربي ص 11
(18) في الأدب الصهيوني . غسان كنفاني ص 18
(19) تحديث اللغة العربية . محمود منقذ الهاشمي . المعرفة . العدد 178 ص90
(20) نحو معجم جديد . د. حسن نصار– مجلة الفكر العربي العددان 8/9 ص 17
(21) مقدمة في اللغة العربية . د. أحمد سليمان الأحمد . الموقف الأدبي العدد الثالث ص 82
(22) مقدمة في اللغة العربية . د. أحمد سليمان الأحمد . الموقف الأدبي العدد الثالث ص 97
(23) التعبير الشفهي والتعبير الكتابي . د. كمال بكداش الفكر العربي . العددان 8/9 ص 28
(24) ديوان أغاني القبة . خير الدين الأسدي
(25) الفضاء في خيال الأدباء . د. محمد فتحي عوض الله . ص 171
(26) الفضاء في خيال الأدباء . د. محمد فتحي عوض الله . ص 153/154
(27) العرب تركوا الأندلس وبقيت لغتهم محمد عبد الله عنان . العربي العدد 274 ص 110
(28) مقدمة في اللغة العربية . د. أحمد سليمان الأحمد الموقف الأدبي العدد 3 ص 93
(29) اللغة والثورة . د. يحيى عبد الرؤوف جبر . الثقافة العربية العدد . 1. السنة . 9. ص 63
(30) مقدمة في اللغة العربية . د. أحمد سليمان الأحمد . الموقف الأدبي العدد . 3 . ص 95
(31) في أصول الكتابة العربية . د. محمد محفل . مجلة دراسة تاريخية . العدد . 6 . ص 69
(32) في أصول الكتابة العربية . د. محمد محفل . مجلة دراسة تاريخية . العدد . 6 . ص73
(33) في أصول الكتابة العربية . د. محمد محفل . مجلة دراسة تاريخية . العدد . 6 . ص78/79
(34) في أصول الكتابة العربية . د. محمد محفل . مجلة دراسات تاريخية . العدد . 6 . ص80
(35) مقدمة في اللغة العربية أحمد سليمان الأحمد . الموقف الأدبي العدد . 3 . ص 96
(36) الكتابة العربية . محمد شوقي أمين ص 6/7/8
(37) الكتابة العربية . محمد شوقي

أمين ص 28

(38) الكتابة العربية . محمد شوقي أمين ص 31/30/29

(39) الكتابة العربية . محمد شوقي أمين ص 9/8

❑❑❑

مفهوم العلاقة
مع الغرب في روايات سورية

مفيد نجم- سورية

تطرح العلاقة مع العرب، أو الآخر كمفهوم مكاني /ثقافي في الرواية العربية أسئلة عديدة، تتعلق بالدوافع التي، تجعل هذه العلاقة تتسم في الغالب ببعدها الثنائي الجنساني (الذكورة والأنوثة)، والقائم على إضفاء الصفات الجنسانية على طرفي هذه العلاقة، أي "تجنيسها"، وكان الشرق من جهة أخرى قد اتخذ هو الآخر في كتابات الرحالة والمستشرقين الغربيين صفة جنسانية، مما دفع بالنقاد الغربيين لتفسير ثيمة الجنسانية هذه على أنها تعبير كنائي ذكوري عن رغبة الغرب في امتلاك العالم (1)، مع صعود النزعة الكونيالية، والرغبة في السيطرة على العالم.

ويذهب (إدوارد سوجا) في تفسيره لأسباب هذا الترميز الجنساني في الرؤية المتبادلة بين الشرق والغرب إلى أن مفهوم الذات والآخر مرتبطان ارتباطاً لا فكاك منه بمفهومي "الهنا" و"الهناك"، وأن ممارسة بناء الذات هي ممارسة إعادة بناء الفضاء بطريقة تكون ذات معنى، وممكنة الفهم اجتماعياً (2)،ولاشك أن الرواية العربية التي هي في الأساس جنس أدبي وفد إلينا من الغرب، ألحت على موضوع "التجنيس" في تصورها لعلاقة الذات مع الآخر /الغربي، والتمثيل لها حكائياً ورمزياً من خلال هذا المنظور.

> لقد كان من الطبيعي أن تتناول الرواية العربية هذه العلاقة، وأن تقدم تصورها لها إذ كانت مرحلة التأسيس لها في الثقافة العربية هي مرحلة احتدام الصراع بين العرب، المهددين بثقافتهم وهويتهم، وبين الغرب الاستعماري الذي يريد أن يفرض ثقافته وقيمه وإرادته عليهم بالقوة،

ولذلك حاول الروائي العربي المحكوم بثقافته الأبوية، أن يمنح العلاقة طابعها الرمزي، الذي ينقل العلاقة بين الرجل والمرأة، وما تتضمنه من تملك وسيطرة واضطهاد إلى العلاقة مع الغرب، أو كما يراها جورج طرابيشي تعبيراً عن علاقة الإنسان مع العالم من خلال قراءته السوسيو . نفسية لمعنى هذا التجنيس في الرواية العربية.

إن هذا المفهوم المستند إلى أساس ثقافي في وعي الذات، ووعي الآخر قد جاء في مرحلة كانت فيه الذات المأزومة والمهزومة أمام قوة الغرب وحضارته الصاعدة، تسعى لتأكيد فعاليتها وحضورها في مواجهة ذلك، ولعل ظهور هذه القيمة "الجنسانية" في الرواية العربية والتي برزت في مرحلة مبكرة من الاتصال مع الثقافة والحضارة الغربية قد جاء ليعكس ما كان يواجهه الوعي الروائي العربي من إشكالية قوية على مستوى هذه العلاقة، وما ولّدته من رغبة في التأكيد على هوية الذات وفاعليتها، أمام الشعور بالاستلاب والضعف تجاه هذه الحضارة، وهكذا تم نقل العلاقة بين الرجل والمرأة من طابعها الثنائي، إلى العلاقة مع الغرب بمفهومها الجمعي من خلال المعنى الرمزي الذي قدمته هذه الرواية للعلاقة بين ذكورة الشرق وأنوثة الغرب.

وكما قامت الرواية العربية بعملية التمثيل لهذه العلاقة، فجاء الغرب في صورة الأنوثة المنفعلة، والشرق في صورة الذكورة الفاعلة، كدافع تعويضي على الشعور بالضعف والعجز، فإن مفهومي الذات والآخر قد ارتبطا بثنائية "الهنا" و"الهناك" على الصعيد المكاني،

وهو ما تؤكده مقولات عدد من مثقفي الغرب لاسيما الشاعر (لامارتين) بأن (الشرق شرق والغرب غرب ومن المستحيل أن يلتقيا)، كما أن العديد من الروايات العربية تحاول هي الأخرى أن تكرس هذه المقولة، وتبرهن على صدقيتها.

ومن الواضح أن هذه المقولة تحمل في مضمونها نزعة لتأبيد حالة التمايز الكلي، والاختلاف، وإقامة مسافة بين فضائين متباينين كل التباين ثقافياً، وحضارياً، لكن بداية القرن العشرين شهدت تحولاً مختلفاً مع ظهور مرحلة الاستعمار، التي كشفت عن نزعة التملك والسيطرة وتعميم قيم الثقافة الغربية كونياً.

وإذا كانت الرواية العربية قد عبرت عن هذه العلاقة عبر شخصيات ثقافية عربية تذهب إلى الغرب لكي تتعلم هناك، فإن قيام الروائي العربي بإضفاء طابع جنساني على عملية الاتصال والمثاقفة كان يعبر عن جعله (يقبل لا شعورياً على الأقل بأن يقيم علاقة تساوٍ، وتماهٍ بين الثقافة والرجولة) (3) ص 13. ذلك أن الإحساس بالخصاء الثقافي يزيده تشبثاً بذكورته، التي طبعت الثقافة العربية بطابعها الخاص، مما يكشف عن العلاقة بين الثقافة والذكورة أيضاً.

روايات عربية عدة، ساهمت في "تجنيس" هذه العلاقة من قنديل أم هاشم لحيى حقي، وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وحتى الأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمن منيف، وطيور العنبر لإبراهيم عبد المجيد، مروراً بروايات الحي اللاتيني لسهيل إدريس وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، وقصص أحلام يولاند لفؤاد الشايب وغيرها... ولم تخرج الرواية في سوريا في تمثلاتها لهذه العلاقة عن هذا الإطار، إذ عكست إشكالية هذه العلاقة الحضارية، وعملت على مقاربتها من منظور التماهي بين الثقافة والذكورة، وعبر علاقة الذات مع الآخر وقد جسد الجزءان الثاني والثالث من ثلاثية الروائي خيري الذهبي (فياض وهشام أو الدوران في المكان)، والجزء الأول من ثلاثية فواز حداد (موزاييك دمشق 39)، ورواية (قصر المطر) لممدوح عزام هذه العلاقة ولكن من خلال منظور مختلف، سنحاول دراسته، ودراسة مغزاه ودوافعه، وبعده الرمزي والكنائي في هذا الاستخدام الجنساني لمفهومي الذكورة والأنوثة في علاقة الشرق مع الغرب.

وإذا كانت هذه الرواية تلتقي على مستوى تذكير وتأنيث هذه العلاقة، فإنها تختلف على مستوى الشخصيات والمكان، إذ إن شخصيات الذهبي وحداد هي شخصيات مثقفة، وشخصية رواية قصر المطر لعزام هي شخصية أمية لا تعرف القراءة والكتابة، أما الشخصيات الأنثوية الغربية في جميع هذه الروايات، فهي شخصيات مثقفة، كذلك يختلف مكان لقاء شخصية قصر المطر عن مكان الشخصيات الأخرى، حيث يحدث اللقاء فيها على الأرض السورية أثناء الاستعمار الفرنسي، ويكون اللقاء في الروايات الأخرى في الغرب، وإن كانت رواية فياض لخيري الذهبي تتنقل في حركة المكان بين سوريا وباريس، وكذلك رواية فواز حداد. يطرح الجزء الثاني (فياض) من ثلاثية خيري الذهبي هذه العلاقة في بعدها الرمزي الحضاري، كما يتجلى ذلك من خلال مكان اللقاء الأول الذي يحدث في قلعة شبه مهدمة تدعى قلعة شيزر لعبت في الماضي أثناء الحروب الصليبية دوراً كبيراً في صدّ غزوات الصليبيين، ولذلك لا يمكن قراءة سيرورة هذه العلاقة من دون دراستها في بعديها المكاني والزماني، فقد اختار الروائي هذه القلعة لتكون مكاناً للقاء الأول بين فياض والقومندان الفرنسي

روجيـه لـوبلان وزوجتـه، لأنهـا ترمـز إلـى الحضـارة العربيـة، الإسـلامية فـي وضـعها التـاريخي الـراهن، الأمـر الـذي يـدل فـي معنـاه الرمـزي علـى لقـاء بـين حضـارتين، حضـارة غربيـة صـاعدة قويـة استطاعت كمـا يعبـر (روجيـه لـوبلان) عـن "سـداد الـدين" عنـدما يصرخ وسط خرائب هذه القلعة، وبين حضـارة عربيـة إسـلامية تعـاني مـن الضـعف والانهيـار، إلا أن شـواهدها التاريخيـة مـا تـزال حاضـرة، وهـي مـا تجعـل (لوبوان) يطلق صرخته وسط خرائبها، معبراً عن نشوة الثأر والقوة، وكاشـفاً فـي الآن نفسـه عـن طبيعـة تلـك العلاقة التاريخية المحكومة بالصراع والقوة بين الشرق والغرب.

وستصــرح الروايــة منــذ البدايــة باســتحالة العلاقـة بـين الشـرق والغـرب، كمـا ستكشـف عـن "تجنيس" هذه العلاقة أيضـاً، عنـدما تقـع (لينـة) أو (هيلينة) الأنثى الغربية أثناء إحدى الغزوات لقلعـة شـيزر أسـيرة، فيقـدمها والـد أسـامة بـن منقـذ إليـه هديـة لكـي يتزوجهـا، لكـن هيلينـة تظـل تراوغـه وتناور حتى تستدرجه إلى السهل المحيط بالقلعة، ومن هنـاك ترمـي بنفسـها فـي مـاء النهـر، وتهـرب إلى قومها رغم مخاطر الموت.

> إذاً ثمـة سـياقان متوازيـان يتقاطعـان فـي معناهمـا الرمزي تسير فيها أحداث الروايـة: سـياق تـاريخي قديم، وسياق حديث، لكنهما يتحدان علـى صـعيد سيرورة العلاقـة التاريخيـة بـين الشـرق والغـرب. ويتجلـى البعد الرمزي لهذه العلاقـة علـى مسـتوى الشخصيات الروائيه، وقد جعل الروائى شخصـيتي القومنـدان وزوجتـه الباحثين فـى التـاريخ، يعانيـان من عدم القدرة علـى الإنجـاب، ولـذلك مـا إن يلتقيـا مع فياض وهو يرعى الأغنام وسط هذه الخرائـب القديمـة، حتـى يبهرهمـا جمالـه الضـائع بـين الغبـار والوسخ، فيسـارعا إلـى تبنيـه، وأخـذه معهمـا إلـى دمشق.

إن المعنـى الرمـزي لعقـم الـزوجين الفرنسـيين، يتصـل اتصـالاً مباشـراً بمفهـوم التـذكير والتأنيـث للعلاقة بين الشرق والغرب، إذ إن العقم في الثقافـة الذكوية يشكل انتقاصاً من قيمة هذه الذكورة، ويعدُّ علامـة ضـعف عليهـا، وهـو مـا تشـير إلـى دوافـع الحـط مـن قيمـة القـوة التـي تمثلهـا هـذه الحضـارة الغازيـة، لكـي يجعلهـا تحتـاج إلـى الـذكورة المفقـودة فيهـا، ممثلـة بشخصـية فيـاض الشـاب الصـغير الـذي يبهرها بجمالها، وتقرر أن تتبناه، ثم تعمل جاهدة علــى تثقيفــه بثقافتهــا الغربيــة، وإكســابه القــيم الاجتماعيـة والحضـارية الجديـدة لكـي يـذوب فـي محيطهـا، ويفقد أيـة صـلة بماضـيه وثقافتـه القديمـة التـي يعجـب بهـا لوبـوان ولكـن مـن خـلال اللغـة الفرنسية فقط.

يســافر فيــاض إلــى بــاريس للدراســة فــي الجامعـة، وهنـاك يضـطر فـي الحفلـة التـي تقيمهـا الجامعة للتعويض عن الإحراج بسبب عدم معرفته بوطنـه إلـى ابتـداع القصـص والحكايـات الخياليـة المثيـرة عـن عـالم الشـرق، مـا يـدفع إيفـون الطالبـة الأرسـتقراطية الجميلـة إلـى التعلـق بـه، وملاحقتـه لسماع قصص سبي الحسناوات اللـواتي "ينتظـرن حبـاً، لا يردنـه، وخوفـاً مـن مجهـول مشـوق، حتـى نجدها ترجوه باستجداء: أوه فايـاد اسـبني وخـذني إلـى هنـاك".(4) وهكذا يغـدو الشـرق فـي مخيلتهـا عالماً من الإثارة والغرابة والمغامرات، يعمد فيـاض عبـر مروياتـه الحكائيـة الغريبـة علـى تضـخيم صـورة الـذكورة فيـه، بحيـث يسـهم ذلـك فـي زيـادة خضـوع الأنوثـة لسـطوة قـوة ذكـورة الرجـل الشـرقي، وتـأثير عالمه الساحر بغرائبيته العجيبة المثيرة عليها.

لقد جسد فيـاض بحكاياتـه العجيبـة عـن عـالم الشرق، صـورة هذا العالم في مخيال الإنسان الغربـي، ورؤيتــه الاستشــراقية إليــه كعــالم مــن الأســاطير والغرائــب والســحر والشــهوات الذكوريــة المتفجــرة والجنس، وبذلك تسهم الثقافة الغربية التي تلقاها في جعل جهلـه بعالم الشرق الـذي ينتمـي إليـه، يتـداخل مع الجهل الذي تصنعه الثقافة الغربية، وتعممه على الغـربيين عـن هـذا العـالم، خاصـة وأن روجيـه والـد فيـاض بـالتبني، المبهـور بتـاريخ الشـرق يحـاول تلقينـه تـاريخ بـلاده القـديم، ولكـن باللغـة الفرنسـية فقـط، أي مــن خـــلال المنظــور الثقــافي الاستشــراقي الغربــي

للشرق، لكن فياض عندما يدرك حقيقة الدور الذي يقوم به الاستعمار في بلاده، ينقلب إلى ثائر وطني من أجل استقلال بلاده وحريتها، مما يشكل صدمة عميقة لروجيه وبذلك يظل الشرق شرقاً، والغرب غرباً، وهي القاعدة التي ستظل تحكم هذه العلاقة تاريخياً.

* هشام من الاغتراب إلى مصالحة الذات

ارتبطت عودة وعي فياض، وإدراكه لهويته بالانتقال الذي حدث على مستوى الحركة في المكان، أو ما يسمى بالتقاطب الضدي، ولم يكن لهذا الوعي أن يتبلور لولا انتقال فياض من باريس إلى دمشق وبذلك ارتبطت عودة الوعي بمفهوم "الهنا" و"الهناك" على المستوى المكاني (الشرق والغرب). وفي رواية هشام أو الدوران في المكان سنلاحظ العكس إذ إن التحول أو الحركة في المكان ستأخذ اتجاهاً عكسياً عندما يهرب هشام من وطنه إلى ألمانيا، وهناك يحاول أن يقطع أي صلة تربطه بعالمه القديم، وماضيه الجريح، وهزيمته القاسية عندما وقع على وثيقة اعترافه "أنا مَرَه" من أجل خروجه من السجن.

> وعلى غرار ما فعله بطل رواية شرق المتوسط، يقوم هشام بتمزيق هويته وجواز سفره، ويعمل بحماس غريب على الاندماج في حياة المجتمع الغربي وثقافته، الأمر الذي يجعله ينتمي إلى مجموعات الشبان حليقي الرؤوس الذين ينتمون إلى التنظيمات النازية، حتى إن صديقته الألمانية تندهش من هذا السلوك الغريب.

إن الرواية تكشف منذ البداية عن عقدة شخصية هشام التي تقع ضحية القمع والاستبداد الشرقي حيث تغالي السلطة السياسية فيه عبر علاقتها القائمة على العنف الشديد مع المعارضة السياسية في إظهار صفتها الذكورية، وسطوتها الشديدة في تعاملها مع خصومها السياسيين، وهي تضفي طابع التذكير والتأنيث على هذه العلاقة عندما تطلب من هؤلاء الخصوم التوقيع على وثيقة تقر بأن صاحبها "مَرَه" ولعل استخدام الكلمة بمعناها العامي، يهدف إلى الإشارة إلى طبيعة الثقافة الخاصة بهذه السلطة التي تستعمل هذه المفردة التي تدل على الضعف والدونية، ولا يتميز هشام في ردة فعله على هذا الإقرار عن السلطة التي أرغمته على ذلك، لأنه رأى فيه هو الآخر علامة على الاعتراف بالهزيمة والدونية والضعف، فهما نتاج ثقافة واحدة تقوم بنقل العلاقة بين الرجل والمرأة على ما فيها من قوة ودونية وتملك إلى المستوى السياسي، وعندما يقطع كل صلة بهذا الماضي، فإنه يسعى إلى التحرر من الشعور بعقدة الدونية والضعف، ويحاول أن يستعيد إحساسه بذكورته، ذلك الإحساس الذي عملت السلطة السياسية وقمعها الذكوري على تجريده منه، لإعلان هزيمته أمامها.

> إن "الهنا" أي الشرق على المستوى المكاني، يغدو في مقابل "الهناك" الغرب، ويشكل الانتقال من "الهنا" إلى "الهناك" انتقالاً من عالم القمع والخوف الذي تأخذ فيه السلطة رمزية الذكورة المستبدة بمعنى الفاعل، في حين يتخذ المجتمع سمة الإنوثة، أي المفعول به ومن لا يقبل بالخضوع لهذا التمثيل الكنائي للعلاقة: ذكورة وأنوثة يكون التعذيب والقمع والسجن هو الوسيلة الكفيلة بالتدجين والإخضاع، وهكذا يتحدد وعي الذات في ثقافة "الهنا"، وعلى النقيض من هذا يتحدد وعى الذات في ثقافة "الهناك"،

فالصراع السياسي في الشرق يجري تجنيسه، كما أن العلاقة بين السلطة والناس يجري "تجنيسها" هي الأخرى، وهروب هشام من هنا إلى هناك هو بمثابة هروب من هذا "التجنيس"، ومحاولة لاسترداد ذكورة، وإحساس بها، جرى قمعه وتدميره من قبل السلطة الذكورية في شرق مازالت علاقة السلطة بالناس ومفهومها التاريخي، لهذه السلطة هو المكرس والسائد في ثقافته الأبوية. لكن هشام الذي خسر شعوره بذكورته التي غدت معياراً لوعي الذات يتعزز إحساسه بذكورته في ألمانيا، أي إن وعيه لذاته يتجدد ويتعمق عندما تفتن به الشابة الألمانية . أولغا ـ، وترفض العروض الكثيرة التي يقدمها إليها شبان ألمان لكي ترقص معهم في الحفل الذي تتعرف فيه

إلى هشام، الذي يقابلها بالسلبية بسبب تربيته الاجتماعية القديمة، وجراحه النفسية العميقة. إنه ما يزال فاقداً للفاعلية ومجرداً منها، ألم يأت إلى ألمانيا، وهو يكابد شعوره المرير باعترافه أنه "مَرَه"، ولذلك تتخذ العلاقة مع أولغا شكلاً مختلفاً، فهو يتمسك بها، ويريد منها أن تكون بمثابة الأم والأخت والعشيقة وكل شيء في هذه العلاقة "كاد الزحام والدخان، وضجيج الآلات الموسيقية يخنقه، فهو لم يحب هذه الأماكن أبداً، ولكنه على استعداد للاختناق مرتين، وثلاثة شريطة أن يظل معلقاً إلى ذراعي أولغا تقوده في رقصاتها المتتالية، ترفض عروضاً من راقصين آخرين كثيرين" (5) ص56.

وبقدر ما تمثل . أولغا . لهشام مصدر الرعاية والأمان والحب، فإنه هو الآخر يمثل لها القيم الذكورية المفقودة في شخصية الرجل الغربي، وهي قيم الغيرة والشهامة التي يبديها في سلوكه معها "وحين رأى قطرات العرق تتجمع عند صدغيها، استخرج منديله الأبيض، وأخذ يمسح قطرات العرق. لم يكن يحدس أنها ستستجيب شاكرة لهذه الحركة بأن تنقض عليه مقبلة" (6) ص56. ويظهر التمايز في المفاهيم بين الثقافتين الشرقية التي يمثلها هشام، والغربية التي تمثلها أولغا من خلال الاندهاش الذي تبديه الأخيرة، عندما تعرف بقصة الورقة التي وقعها هشام "أنا مَرَه"، فهي ترى أن ملامح الذكورة التي يظهرها كافية لتأكيد هذه الذكورة، وإلغاء أي إحساس بعكس ذلك فتقول له: "ولكن لماذا تدعو نفسك امرأة، ولديك هذا الطول، وهذا الجسد وهذان الشاربان، وهذه النظرة المتكبرة" (7) ص 59.

من الواضح أن مغالاة هشام في إظهار ملامح الرجولة، يعبر عن دافع لا شعوري في تأكيد حقيقته الذكورية، إنها حالة تعويض على شعوره باستلاب هذه الصفة من قبل السلطة التي أرغمته على الاعتراف مكرهاً بتخليه عن قيمته كرجل، وتحوله إلى "مَرَه"، في حين أن "أولغا" ترى أن ملامح الرجولة البادية عليه كافية لتأكيد هذه الرجولة، وإذا كان هذا هو وجه الاختلاف بين الموقفين، فإنه في دلالاته العميقة، يكشف عن تباين حقيقي بين ثقافتين، تتمركز الأولى وتبالغ في قيمة الذكورة، ولذلك نجده يعاني من العنة، إذا استطاعت سلطة الاضطهاد والقهر أن تقوم بعملية "خصاء" نفسية له، تجعله عاجزاً عن ممارسة فعل الجنس.

> إن الروائي ينقل العلاقة هنا من مستواها الرمزي، إلى مستواها الواقعي في ثقافة تكرس مفهوم علاقة الاضطهاد والتملك بين الرجل والمرأة من جهة، ومن جهة أخرى تأخذ الذكورة سمة الفاعل، والأنوثة سمة المنفعل،

وهذا هو التحول الذي يطرأ على شخصية هشام قبل أن يغادر وطنه، وعلى العكس من العديد من الأعمال الروائية لا تأخذ العلاقة مع الغرب الحضاري طابعاً جنسوياً بالمعنى المعروف، لأن هشام يعمل جاهداًً للاندماج بالمجتمع الغربي، ويتماهى معه في رؤيته الأسطورية والغرائبية إلى عالم الشرق، عندما يبدأ يبيع إلى الغرب قصص الشرق وتاريخه الممزوج بالغرابة والخيال، ويحصل على الشهرة والجوائز.

إن هشام الذي يستطيع أن يحصل على اعتراف الغرب به، وتقديره له، ينتقم من تاريخ الشرق وعالمه، وهو بذلك يحاول استعادة إحساسه بقدرته على الفعل والانتقام، ويتعزز هذا الإحساس أكثر عندما تنجح أولغا في إعادة إحساسه برجولته، فيتزوج منها، وينجب بنتاً هي . ناديا . ، ستنضم عندما تكبر إلى مجموعات حليقي الرؤوس المتطرفة، مما يثير غضبه فيصفعها في إحدى المرات، وتسقط على حافة أرضية الباب، وتموت، فلا يكون منه إلا أن يقرر العودة إلى مدينته، والبحث عن كنوز أجداده المخبأة تحت بلاطة في قبو البيت المنذر بالهدم بعد أن عجز

عن قبول قيم الغرب الاجتماعية.

وبغض النظر عن مدى الإقناع في هذه النهاية التي اختارها الكاتب لروايته، خاصة وأن هشام عندما وصل إلى ألمانيا، انتسب إلى نفس منظمة حليقي الرؤوس، فإن اختيار الكاتب لجنس المولود من علاقته مع أولغا يحمل دلالات، تعكس مضمون الوعي الروائي الذي قام "بتجنيس" العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب، فالمرأة في الثقافة الشرقية هي أقل قيمة من الناحية الاجتماعية، وهي الطرف المنفعل في علاقة الذكورة والأنوثة، وموتها يدل على غياب إمكانية التزاوج بين الثقافتين، إذ تنتهي هذه الإمكانية مع موتها وهذا الوعي هو الذي يجعله يعود إلى وطنه، والعمل على استعادة كنز الأجداد، الذي يحتمي به في مواجهة قوة الآخر الحضاري فالبحث عن كنز الأجداد أو التاريخ الحضاري، هو محاولة للتعويض على الشعور بالعجز والدونية أمام حضارة الآخر، من أجل استعادة هويته التي ستتحدد كما سنلاحظ من خلال الانتقال من "الهناك" إلى "الهنا"، طالما أن (مفهومي الذات والآخر مرتبطان ارتباطاً وثيقاً لا فكاك منه بمفهومي "الهنا" و"الهناك" (8) ص70، وطالما أن المستعْمَر يلوذ بماضيه، الذي ينم عن الرجولة، كما يؤكد جورج طرابيشي. ناديا في هذه الرواية كنتاج رمزي لعلاقة هشام مع أولغا لا تحمل أية ملمح من ملامح أبيها، ولعل هذه الإشارة تكفي لتؤكد رمزياً قوة المجتمع الغربي الحضارية على طمس ملامحه، ومحوها، وبالتالي توليد شعور بفقدان الفاعلية الذاتية، والعجز عن التأثير في هذه العلاقة، فلا يكون منه كرد فعل حاسم إلا أن يعود، ويجدد علاقته مع ماضيه الحضاري المهدد بالضياع، لاستعادة هويته الضائعة التي قام الغرب بمحوها وإلغائها.

إن فحولة الشرقي لم تستطع أن تثبت فاعليته، وقدرته على التأثير، لأنه قطع كل جذوره بماضيه الحضاري، وواجه الغرب الحضاري من دون إرثه التاريخي القديم، فضاع فيه، ولم يجد ذاته أو هويته، وكما يؤكد أرفن جميل شك في كتابه . الاستشراق جنسياً .

> (فإن الهوية تكتسب صلابتها المقْنِعة بسبب اضطراب التخم المجنْس باستمرار، وبسبب القوى الجنسية، والروحية المضطربة،التي لا يحتويها التخم بقدر ما يطلقها) (9) ص 53.

لذلك كان البحث عن الذات يتم مع الحركة في المكان بين "هنا وهناك" من قبل هشام، وتمثل عودته إلى بيت أجداده، تأكيداً لرغبته في ممارسة الذات، من جهة وإلى الدور الذي يلعبه التخم في تأكيد الانفصال بين الفضائين وارتباط الهوية بالعلاقة مع المكان، مما يقود في النهاية إلى استحالة وجود التفاعل الحيّ والتداخل والتمازج بين الشرق والغرب.

إن الغرب المؤنث ممثلاً بناديا، يفتقد إلى قيم الذكورة التي يجدها ممثلة بشخصية هشام، إلا أن هذا التزاوج لا ينتج أي حضور لملمح من ملامح الذات، فيشعر بالهزيمة والضعف، وتكون عودته إلى الماضي هي التعويض على هذا الشعور المأزوم عند هشام. وفي خطاب أولغا لهشام وهو ينحني على جسد ناديا ويبكي بمرارة، يضع الروائي تصوره لإشكالية العلاقة بين الشرق والغرب من وجهة نظر الإنسان الغربي، لكنه في الحقيقة يقدم رؤية أيدلوجية، تحاول أن تمثل نوعاً من التعويض على الإحساس بالضعف والعجز، عندما تضع قيمة الذكورة والنقاء والطهرانية، مقابل القوة المادية للغرب الذي يعاني من الانحلال والسأم والمخدرات، حيث تؤدي استحالة هذا التزاوج بينهما في استحالة تحقيق التزاوج بين الشرق والغرب لصنع مملكة المستقبل فتقول: "هشام حاولت أن أحقد عليك فلم أستطع، فأنت الضحية رغم أنك تبدو الجلاد. أنت الضحية لكل أولئك الناس الذين شكلوك قبل أن ألقاك، وتدعي

أمامي متفاخراً بأنك مزقت جواز سفرك، وماضيك وهويتك، وأنك أبيض كورقة لم يكتب عليها، ففرحت وقلت: هذا هو الرجل الذي أراده قلبي، هذا هو الجسر بين كل جمال كلاسيكي وأناقة حاضرة، هذا من تاق إليه قلبي طويلاً، الجسد البريء لم تلوثه مخدراتنا ومللنا، والعقل نبنيه معاً، لنصنع مملكة المستقبل) (10) ص 299

فواز حداد: تجنيس المكان

لا يذهب يوسف إلى باريس في رواية (موازييك دمشق 39) هرباً من عالمه الذي اضطهده، وقايضه الحرية بتوقيعه على وثيقة "أنا مَرَه"، كما لم يذهب لأن عائلة فرنسية تبنّته، بل وجد نفسه فجأة ملزماً بالسفر إلى هناك بعد أن استدعاه والده، وطلب إليه أن يتزوج ابنة عمه، وأن يسافر بعد ذلك إلى باريس لدراسة الحقوق في جامعاتها.

يمثل والد يوسف إحدى الشخصيات الوطنية المناهضة للاحتلال الفرنسي لسوريا والرافضة لأية صيغة لا تضمن استقلال سوريا الكامل، لكنه يرسل ابنه لكي يتعلم في جامعاتها، فلا يجد سعيد أمامه سوى الانصياع لإرادة والده والسفر، وهناك يتعرف إلى عشيقته الفرنسية ماري تيريز، التي يتعرف إلى باريس وحضارتها وثقافتها من خلالها. وتتجلى العلاقة مع فرنسا في الرواية من خلال بعدين اثنين هما، البعد الذي تمثل فيه القوة المحتلة المفروضة، لأنها تريد أن تفرض إرادتها وقيمها على شعب يدافع عن حريته وهويته، وبعدٍ لا نرى فيه وجه الحضارة إلا من خلال الأنثى المغرمة بيوسف والتي تغريه بجمالها وفتنة حياتها حتى تصبح بوابته إلى سحر عالم باريس (أمسكته من يده وعادت به إلى المحطة سان ميشيل، ترخي ستار الختام امرأة تقوده إلى مدينة باريز الليل والأرصفة عبر مقاهي الأدباء وآيتليات الفنانين، ومسارح الأوديون والليدو، والكوميدي فرانسيز يرف نبيذ بوردو المعتق، ويرقص على أنغام الفالس، يشم شذى عطور شانيل ورائحة حساء البصل في سوق الهال، يستمع إلى أغاني الحب ونشيد المارسييز، وباريز تبدل أزياءها على ضفاف السنين..) (11) ص36.

ثمة تناقض في صورة فرنسا الحضارية التي يختزلها يوسف في صورة ماري تاريز، ففي الخارج هناك صورة القوة العسكرية وسياسة السيطرة والتملك التي تمارسها على العالم، وفي الداخل تتجلى صورة الحلم والسحر والصراع المحتدم داخل هذه الحضارة بين القيم المادية والقيم الروحية، بين قيم العدالة الاشتراكية، والبحث عن المتع والملذات الحسية مما يكشف عن تلك الثنائية التي تعاني منها هذه الحضارة (وتحت قوس النصر تخلع رداء الساسة والعسكر، وتلبس من الحلم، يختمر فيها النزاع بين الله والشيطان. تدافع عن الشرف المسيحي والفرنسي والسوريالية، تبحث عن العدالة في الحياة.... ترفع شعارات البطولة وصناعة التاريخ والحضارة، وتعلو فوق فجاجة النهار وخشونة الليل، في أوصالها تسري أهواء التمرد، تعيد الاكتشاف الشعري للعالم. تعزف عن المال وتغرق في المتع، تلهو بالاشتراكية ورقصة الكان كان والروليت، تكره المصانع وتقدس البنوك..) (12) ص36.

> يقوم الراوي بعمليات اختزال، تبدأ أولاً باختزال العالم في باريز، ثم اختزال باريز في ماري تيريز، أي يلجأ إلى عملية تأنيث للعالم باختزاله في صورة ماري،

ولذلك تغدو العلاقة بين يوسف وبين العالم علاقة تجنيس، ذكورة وأنوثة، مما يجعل الرواية تعيد إنتاج نفس المنظور السائد في الرواية العربية للعلاقة بين الشرق والغرب (تلخصت الدنيا في باريز، وتلخصت باريز في ماري تيريز العاشقة

والمعشوقة) (13) ص37.

ويلتقي هذا المنظور للراوي مع منظور ماري تيريز عندما تؤكد على وحدة الكون الإنساني (الأرض واحدة، والفضاء واحد، والدنيا أماكن نطلق عليها الأسماء) (14) ص 42. لكن هذه الرؤية لا تقوم على الاعتراف بالخصوصيات وتعدد الثقافات، لأن هذه الوحدة التي تسعى إلى تحقيقها تقوم على التملك الكلي للعالم من قبل الحضارة الغربية وفرض ثقافتها على ثقافات وقيم العالم المختلفة، ومرة يتم التعبير عن هذه الرؤية من خلال إسقاط التخوم على صعيد المكان بين (الهنا والهناك)، كما نجده في محاولات ماري تريز لطمس صورة المكان القديم في ذاكرةِ يوسف، وتمويه تاريخه الوطني بتاريخ فرنسا، إضافة إلى تقديم وجه فرنسا الجميل واللطيف، لكي تستطيع تملكه تاريخاً وذاكرة ووجوداً (تغطي ساحة المرجة بساحة شاتلييه، وتخفي جنينة النعنع تحت حديقة اللوكسمبورغ، تبدل كراسي القش في مقهى "علي باشا" بمقاعد "الكابولاد" الأنيقة، تموه شهداء الغوطة بشهداء فردان، والفرنسيون الغلاظ يتنكرون بملابس اللطاف) (15) ص 42.

إن ماري تيريز هي رمز للحضارة الغربية هنا، والعلاقة معها هي تعبير كنائي عن العلاقة مع تلك الحضارة التي جرى تأنيثها، في حين جرى تذكير الشرق، ولذلك فإن يوسف رغم كل محاولات الإغراء والاستقطاب والاحتواء التي تمارسها ماري تيريز يعود إلى وطنه ليتابع النضال الوطني لوالده ضد المستعمر الفرنسي، ويرفض أية علاقة معه تخلّ بالسيادة الوطنية، والاستقلال التام. ويحاول الكولونيل الفرنسي أن يحلل هذه العلاقة بين الطلاب السوريين الذين يدرسون في فرنسا، وبلده من خلال تعليقه على سلوك هؤلاء الطلاب، حيث يرى في إظهارهم لنوع من العنجهية في ردود أفعالهم مع الفرنسيين تعويضاً على شعورهم بالضعة والصغار أمام الحضارة الغربية التي تمثلها فرنسا (وهناك زرعت باريس في رؤوسهم جرثومتي العقل والشك، وصيرّتهم فرنسيين في ملابسهم وأهوائهم، مع إحساس عميق وراسخ بالضعة والصغار، يعالجونه بمظاهر باردة من عنجهية شرق حارة) (16) ص 163.

في هذه الرواية كما في رواية . فياض . السابقة يعود يوسف إلى مدينته ليواصل نضاله الوطني، دون أن يفقد هويته الذاتية، أو أن يتخلى عن موقفه الرجولي، وإذا كانت علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع الشرقي وثقافته تقوم على اضطهاد المرأة وقهرها، فإن تجنيس العلاقة في المنظور الروائي، وإسقاطها على العلاقة بين الشرق والغرب، تبدو معكوسة في هذا المعنى، حيث تحاول الحضارة الغربية التي تم تأنيثها في هذه العلاقة، ممثلة هنا بفرنسا المحتلة أن تمارس هذه العلاقة علاقة الاضطهاد والقهر والتملك على الشرق، الذي لا يكون أمامه سوى رفض هذه العلاقة، ومقاومة المحتل لإثبات ذاته وهويته محتمياً في الغالب بماضيه وتراثه كما يفعل هشام عندما يعود إلى وطنه باحثاً عن كنوز أجداده.

وكما هو واضح فإن الخيال الروائي يقوم بنقل هذه العلاقة من مستوى العلاقة بين الرجل والمرأة، إلى مستوى العلاقة مع العالم كما يرى جورج طرابيشي في كتابه "شرق وغرب: رجولة وأنوثة" إذ يقول:

> (ما لا يجوز أن يغيب عن البال أن منطق الرمز هو في الوقت نفسه رمز لمنطق منطق رجال في عالم رجال وثقافة رجال ورواية رجال. والأدهى من ذلك أيضاً أنهم رجال "شرقيون") (17) ص17

* قصر المطر: جسم الصراع بالفعل الجنسي

> في هذه الرواية يكون اللقاء بين الحضارة الغربية الغازية ممثلة بفرنسا الغازية، والسوريين، على الأرض السورية،

وتنشأ العلاقة بين أنوثة الغرب وذكورة الشرق خارج إطار المكان الغربي (الهناك)، ولذلك يغيب وجه الحضارة الثقافي، وعالمها الحافل بالملذات والأضواء والفن والمعرفة، ليظهر وجه القوة العسكرية المتغطرسة، ونزعة السيطرة وتملك العالم بالقوة.

العلاقة التي تنشأ بين زوجة اليوتنان موريل، وشامل الفضل أحد الشخصيات التي تتطوع في الجيش الفرنسي، تكشف عن التباين في المستوى الحضاري والعلمي، فالزوجة متعلمة وشامل الفضل أمي، كما أن الزوجة تدعى في الرواية مدام موريل، أي أن تعريفها يجري من خلال اسم زوجها، في حين أن شامل الفضل يقدم باسمه الكامل، وبذلك تشذّ هذه الرواية عن الروايات السابقة من حيث اختيارها لمكان اللقاء من جهة، ومن حيث كون شخصية شامل شخصية غير مثقفة، ولذلك فإن تجنيس العلاقة بين الطرفين يحدث مباشرة، كما يجري التعبير عنه بالفعل الجنسي سواء من قبل اليوتنان موريل أو شامل الفضل.

تستدعي مدام موريل الجندي شامل ليقوم بإيصال رسالة منها إلى زوجها الذي اضطرته أعمال المقاومة المحلية البقاء في مكان عمله ومنذ اللقاء الأول يظهر انبهار شامل الكبير بجمالها المنير عندما تستديره نحوه وتنظر إليه مباشرة، فيحدث التداخل بين صورتها وصورة "صباح" التي هرب من تعلقه بفتنتها حتى يكاد أن يسقط بالمقابل تكتشف مدام موريل أن ما يحدث بينها وبين هذا الجندي أشبه بما يحدث في الروايات، لكنها تشعر بالازدراء تجاه رتبته الصغيرة، دون أن يحول ذلك دون إعجابها الشديد بمظاهر رجولته (التفتت نحوه ببطء، كانت تتوقع ذلك، وتمتمت لنفسها بأن هذا يشبه الروايات مستغربة من انطباق الحوادث، ثم ضحكت من المقارنة السريعة، وشعرت بالازدراء تجاه الرتبة الصغيرة الواقفة أمامها، لكنها لم تستطع إخفاء إعجابها بالرجل العالي الذي ينطق بالكلمات) (18) ص 478.

إن هذا التباين بين الشخصيتين يكشف عن البعد الرمزي للعلاقة، كذلك فإن مظاهر الإعجاب السريعة التي تنشأ تعمق من دلالات البعد الرمزي، فهي تثيره وتستولي عليه بجمالها الساحر، وفتنتها المبهرة، في الوقت الذي تنهزم أمام مظاهر رجولته الطاغية فتتخلى عن ازدرائه لرتبته الصغيرة، خاصة وأنه يعبر عن شجاعة بادية في ردوده على أسئلتها (وقال بنبرة عميقة ملآى بالحقد والنقمة: "زوجك مدام قال إنه ذاهب لـ.... بلادي، فضحكت ضحكة خليعة لا تلائمها..." قالت: "لا" ثم نهضت فوراً. أمسكت بيده وقادته رأى الطريق إلى غرفة النوم شبيهاً بطريق فردوس.. "أنت بردان" سألت بعذوبة، ثم أحاطت خصره بذراعيها، فحملها مثل عصفورة وأحس أنها صارت بلا وزن) (19) ص 479.

بعد هذا الاتصال الجسدي تأخذ مدام موريل تستدعي شامل كل ليلة حتى يكتشف اليوتنان هذه العلاقة، فيذهب إليه ويهدده بمحاكمته بتهمة الخيانة، وأمام رفض شامل للاعتذار منه، يثور ويغضب، فلا يكون من شامل إلا أن يرد عليه (سيدي اليوتنان لقد قلت إنك ذاهب لتضع عضوك في مؤخرة بلادي أنا هنا سيدي وضعت عضوي في فرج زوجتك) (20) ص 484.

بهذا التعبير التقريري والمباشر، يعبر شامل الفضل عن العلاقة الندّية بين رجلين، الأول يستخدم التعبير الكنائي الذي يدل على أن معنى إلحاق العار بالطرف الوطني الذي يريد هزيمة المحتل، خاصة وأن الفعل الجنسي المقصود منافٍ للطبيعة مما يجعله أكثر دلالة على الإذلال والعار، في حين أن شامل يمارس الفعل الطبيعي واقعياً على العكس من اليوتنان الذي ذهب ليمارس ذلك الفعل المشين ببلاده، لكنه عاد ليجد أن أحد حراسه السوريين قد فعلها مع زوجته.

لم يدافع شامل عن نفسه، وعن موقفه لرفضه الاعتذار منه بأن زوجته هي التي أُعجبتْ به، ووافقت على إقامة هذه العلاقة، بل أعطى موقفه بعداً وطنياً ورجولياً، إذ انتصر عليه، وفعل ما لم يستطع فعله، ولو عدنا إلى الوراء وإلى سبب تطوع شامل في الجيش الفرنسي، لعرفنا أن شامل الذي عجز عن الوصول إلى صباح وأدرك استحالة الزواج منها، تطوع في الجيش هرباً منها، فهو مع صباح لم يستطع أن يفرض سطوة رجولته، في حين أنه مع زوجة اليوتنان كانت رجولته واضحة التأثير عليها، وإذا كان ضعيفاً ومهزوماً أمام جمال أنوثة صباح، فإنه أمام جمال أنوثة زوجة اليوتنان قد أظهر رجولة بادية، وقدرة على المبادرة والذهاب بمغامرة العلاقة معها حتى اكتشافها من قبل اليوتنان.

لقد منح الروائي لهذا الفعل دلالات الانتقام، والانتصار على الآخر رغم ما يتمتع به الآخر/ الفرنسي من قوة، وحاول أن يجعل شامل الفضل الذي انضم جميع أشقائه إلى الثوار، وانفرد عنهم ليس بعدم المشاركة فيها وحسب، بل تطوع في الجيش الفرنسي، ولعل هذه المفارقة في السلوك والموقف اللذين يعبر عنهما شامل من خلال رفضه للاعتذار من قائده الذي يكتفي بطلب الاعتذار فقط، تظهر حضور المؤلف في الرواية، وبالتالي وضوح البعد الأيديولوجي في عرض الأحداث وتقديمها ضمن العالم السردي للرواية.

إن الإشكالية التي تتبدى هنا، تتمثل في أن الرواية تلجأ إلى التمثل الرمزي المستجد من الثقافة الذكورية السائدة، للصراع مع الآخر/ الغازي الذي تمثله شخصية اليوتنان، فالحسم في هذه المواجهة بين الجندي وقائده الفرنسي تتم على مستوى الفعل الجنسي، ولما كانت المرأة في هذه الثقافة تمثل رمزية الشرف بالنسبة للرجل، فإن قدرة شامل على التأثير على زوجة اليوتنان وامتلاكها وممارسة الفعل الجنسي معها واقعياً يعتبر انتصاراً لشامل من جهة، وانتهاكاً لشرف اليوتنان وهزيمة له، خاصة وأن اليوتنان وشامل حاولا أن يمنحا الصراع في الرواية بعداً جنسياً سواء عن طريق ما يرمز له قول اليوتنان أو واقعياً كما فعل شامل.

لقد عملت الرواية على التمثيل لهذا الصراع بين المحتل وابن الوطن جنسياً، طالما أن الثقافة التي تحدد الوعي في مجتمع أبوي ترمز فيه المرأة إلى شرف الرجل وكرامته وهذا ما يؤكد التباين في المواقف بين الشخصيتين، ففي حين يكتفي اليوتنان بطلب الاعتذار فإن شامل يقابله بالزهو والاعتداد، وتأكيد أن ما قام به كان رداً على ما قاله.

> لقد أسقط الوعي الروائي هنا منظوره الثقافي والاجتماعي على هذه العلاقة ورأى فيما قام به شامل انتصاراً وحسماً للمواجهة، فعزز بذلك محاولات الرواية العربية "التجنيس" هذه العلاقة.

والتمثيل لها بهذا الشكل الذي يؤكد على ذكورة الشرق ورجولته القوية، مقابل أنوثة الغرب التي تستسلم لسطوة هذه الرجولة وتأثيرها القوي عليها.

***

المراجع:

1 . الاستشراق جنسياً . تأليف: ارفن جميل شك . ترجمة: عدنان حسن . منشورات دار قدمس . دمشق .2003.

2 . الاستشراق جنسياً . ارفن جميل شك... المرجع السابق.

3 . شرق وغرب، رجولة وأنوثة . جورج طرابيشي . دار الطليعة . بيروت ط 4 (1997).

4 . رواية فياض . خيري الذهبي . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق

5 . رواية هشام أو الدوران في المكان . خيري الذهبي . دار الكنوز الأدبية ومشرق مغرب . دمشق . بيروت .1998.

6 . رواية هشام . خيري الذهبي... مرجع سابق.

7 . رواية هشام . خيري الذهبي... مرجع سابق.

8 . الاستشراق جنسياً . ارفن جميل شك... مرجع سابق.

9 . الاستشراق جنسياً . ارفن جميل شك... مرجع سابق.

10 . رواية هشام . خيري الذهبي... مرجع سابق.

11 . موازييك دمشق 39 . فواز حداد . دار الأهالي . دمشق 1991.

12 . موازييك دمشق 39 . فواز حداد... مرجع سابق.

13 . موازييك دمشق 39 . فواز حداد... مرجع سابق.

14 . موازييك دمشق 39 . فواز حداد... مرجع سابق.

15 . موازييك دمشق 39 . فواز حداد... مرجع سابق.

16 . موازييك دمشق 39 . فواز حداد... مرجع سابق.

17 . شرق وغرب: رجولة وأنوثة . جورج طرابيشي... مرجع سابق.

18 . قصر المطر . ممدوح عزام . وزارة الثقافة . دمشق .1998.

19 . قصر المطر . ممدوح عزام.... مرجع سابق.

20 . قصر المطر . ممدوح عزام.... مرجع سابق.

❑❑❑

صوت الشاعر الحديث
حلم العقل اليوتوبي ومرايا الغد

أ.د. محمد صابر عبيد ـ العراق

. مدخل.
. مقدمة في المشكل الحضاري للإبداع.
. الشعر مكوّن حضاري . روحي ضارب في الزمن.
. مدينة المستقبل الفاضلة وسؤال الشعر.
. نداء الشعر القادم: خلود القلق والمتعة.
. صوت الشاعر الحديث بين خطاب الرؤيا ومصير التلقي.

مدخل:

إذا كانت ((اليوتوبيات هي أحلام العقل)) (1) فإن التفكير التجريدي في معاينة بنية العقل تفقد قدراً هائلاً من صلابتها ومنطقيتها وجفافها، وتنفتح على فهم جديد للعقل يقاربه بوصفه كيانا مؤنسنا . وربما بالغ الأنسنة .، يجعله أقل غروراً وترفعاً وتصدياً لموجات العاطفة والحلم القادم من منطقة التفاصيل والهوامش، على النحو الذي تتسع فيه جغرافيته الإنسانية لتشمل الكيان الإنساني كاملاً، بحيث يصبح مسؤولا ومشاركاً ومتدخلاً في كل الشؤون الإنسانية التي ينهض بها الجسد البشري، ما اندرج منها في قائمة القضايا الكبرى في الرؤية والتفكير والفلسفة والمنطق مما ينضمّ إلى دائرة المركز، وما انحدر منها في قائمة الشؤون والشجون الصغيرة والهامشية التي لا يحسن النظر إليها عقلياً في دائرة اللامركز.

كان النظر في اليوتوبيات يستخدم آلة العاطفة، لاعتقاد خاطئ يرى فيه عملاً حلمياً لا ينبغي إدخاله في آلة العقل، لأن العقل . في ضوء هذا الاعتقاد . يتبرأ من الحلم ويتنكب مهمة البحث في قضايا المركز. إلا أن هذا الاعتقاد فقد صلاحيته تماماً في رؤى ما بعد الحداثة، وهي تغادر العمل العقلي بأمانته وشفافيته إلى العمل النصي بتموجاته وهشاشته وتبدلاته، وإطلاق وصف ثقافي على كل شيء في العالم، والتخفيف الحاد من فكرة المعنى لصالح اللعب الحر بالشفرات.(2).

وحين يتحرر العقل من قيد المركز ومن

عنف الاهتمام التجريدي بالقضايا الكبرى، فإن إمكانياته على الفعل الإنجاز تتضاعف ولا تحدها حدود بإعادة تشغيل آلة الخيال فيه وفتحها على الآفاق كافة، إذ إن القول بوجود حلم يوتوبي للعقل يتيح له فرصة التمتع الحر بالنظر في مرايا الغد وتفعيل منطق اللعب وحركة الصورة.

يتسلل صوت الشاعر الحديث ـ وهو يستثمر هذه المنجزات الطريفة ـ إلى منطقة ما بعد الحداثة ليعبّر عن جوهره الأصيل بكل حرية وديمقراطية، مستفيدا من يقظة العقل على حلمه اليوتوبي وانفتاحه على مرايا الغد،

على النحو الذي يجعله قادراً على تثوير طاقاته الاستشرافية وإدراك رؤيا المستقبل، من خلال ملء المجال الثقافي الحيوي لإنسان الغد بقوى استقطاب ترغمه على الانتماء إليها والتفاعل معها بحدٍّ ما.

مقدمة في المشكل الحضاري للإبداع

طرحت الحضارة الحديثة بتجلياتها الإنفوميدية بالغة الإدهاش أسئلة حادة ومصيرية على منطقة الإبداع، بعد أن نجحت في فرض قوانينها وقيمها وتقاناتها وآلياتها على الحقول المعرفية كافة، بحيث إن هذه المعارف اضطرت إلى إعادة تأثيث منازلها العرفية وإعادة تقويم رؤاها وفروضها وبراهينها، على النحو الذي يناسب الفضاء الحضاري الجديد ويستجيب لتحولاته ويكافئ نواميسه.

ولعل منطقة الإبداع العربية فهمت هذا المشكل الحضاري الزاحف إليها فهماً قائماً على التحدي، واشتغلت على تفعيل هذا الهم استناداً إلى معطيات وقيم ومقولات وأعراف تخص الأنموذج الثقافي العربي الذي تشكلت صورته تشكلاً بيانياً بالدرجة الأساس، وفرض آليات دفاع خاصة تتوسل بمصطلحات التراث والأصالة والهوية، وما يتمخض عنها من شبكة مفاهيم تتحصّن بالرؤية البيانية للمقولة المفهومية أكثر من اشتغالها على جوهر المفهوم وأفقه الحضاري المتحرك، وتدفع باتجاه تحريض كتّاب الأجيال الجديدة على ((النظر في توجهاتهم الإبداعية، وفي إنجاز رؤيات ومشروعات مجددة للحفاظ على بقاء المجتمع والأمة والإنسانية بقاء ناجعاً وتقدمياً، وهو يتطلب منهم أن تخلوا عن الاستعجال والغرق في (الذاتية) المفرطة. وتجديد الصلات بين وعيهم وإبداعاتهم من جهة، وبين مستجدات حركة الحضارة الآن من جهة أخرى، على أسس رؤيوية وقيمية مناسبة تتخلّق منها المشروعات الثقافية الكبرى المناسبة لتحدي البقاء المطروح علينا كأمة)) (3).

وعلى الرغم من منطقية هذه الدعوة في خطابها الذاهب إلى مشروعية الدفاع عن الأنموذج الثقافي العربي على وفق هذا المنهج، إلا أن التشديد الحماسي المتمثل بـ (تحدي البقاء المطروح علينا كأمة) يقلل من صلاحية استيعاب المتغير الحضاري بآفاقه الكونية الشمولية المقوضة لرغبة العزل والحجب والمنع، ويحد من رغبة الإبداع في الحرية والانطلاق والشمول والعبور والانفتاح، عبر تحطيم الحدود والحواجز والإصغاء الدينامي المرن لصوت العصر، وهو يرفد هذه الرغبة بمزيد من القوى الجديدة على النحو الذي يجعل أنموذجها الإبداعي صالحاً للعصر ومشاركاً فعالاً في حركته ونشاطه الخلّاق، ذلك ((أن ما تقدمه تكنولوجيا الاتصال . الآن من تسهيلات إيجابية في عالم الصحافة والتلفزيون والألعاب الإليكترونية، باستخدام برامج حاسوبية تساعد في الرسم والتصوير والتلوين والصوت والموسيقى والمؤثرات . يجعل الإبداع يأخذ منحى جديداً في المزاوجة بين عناصر متنوعة مثل اللون والحركة والرائحة واللمس، مما سيكون له تطبيقات في عدة مجالات)) (4)، بوسعها أن تتعدى الحدود الصارمة للنوع، فضلاً

عن مضاعفتها طاقة التخيل لدى المبدع وتجديد كفاءتها وزيادة طاقتها الإنتاجية، إذ إن هذا التقدم الطليعي الهائل في المجالات الحضارية الدائمة التنوّع ((سيوفر إمكانيات كبيرة للمبدعين مما يجعل لخيالاتهم فضاء لا يحدّ مع تقانات متطورة قادرة على الإبهار)) (5)، تتفوق على ممكناتها المحدودة داخل تصورات ورؤى ضيّقة، لتصبح بإمكانها أن تنتج وتبدع لنا ((عالماً رحباً من التخيل والتفاعل بطريقة مدهشة))(6).

وهو ما يتطلّب من الذهن الإبداعي العربي تصعيداً لحسّ التواصل والتفاعل والاندفاع والمغامرة، من أجل تحويل أنموذجه الصاد والمتحصّن والمتمرس والمشتغل على آلية الدفاع والاستجابة للتحدي، إلى أنموذج فاعل ومشارك ومحاور، بعيداً عن الغلو والتعصب والشعور بالنقص، فـ ((لحضارة الذهن المبدع وإيمانه بقوة العلم أهمية خطيرة في تثقيف خياله الحر وإرساء تقاليده، فالثورة الحاصلة في عالم الاتصالات وفي المؤسسة التكنولوجية والعلمية وفي استعمار الفضاء، تداهم تحفّظ الخيال وخوفه من المغامرة الحرّة نحو الكشف والابتكار في الأراضي المجهولة البكر)) (7).

إن المشكل الحضاري للإبداع مشكل أساسي وجوهري قد يقرّر مصير الإبداع ومستقبله، لأنه ((بالقدر الذي ستتغير فيه (وسيلة) الفن، ستتغير (رسالته) على نحو عميق))(8)، ويعمل على إعادة إنتاج الخطاب برؤياه الجديدة المعبرة عن نشاط إبداعي فعّال وخلّاق، ((لا بد أن يغذيه اتجاه علماني أو ديمقراطي لتتوجه العناصر المتعددة إلى سياق الوحدة من خلال التعدد، وحتى يعطي هذا الاتجاه العلماني الديمقراطي فرصة لاتساع الأفق في النظر إلى التراث، وفي فهم المعاصرة والتحديث، الأمر الذي يربط بين التجديد وحركة العقل والواقع معاً ويوظفهما في استراتيجية للقول أو للخطاب العربي في كل تجلياته))(9)، وربما كان التجلي الشعري أوضح تجليات الخطاب العربي الحديث في تمثيل هذا المشكل الحضاري للإبداع والتعبير عنه، إذ ((كانت القصيدة أحد أهم مظاهر التغيرات الحادثة)) (10) التي أسهمت في صياغة الخطاب الثقافي العربي، وكان صوت الشاعر العربي الحديث في هذه الموقعة الحضارية سهم حلم العقل اليوتوبي العربي المنطلق نحو مرايا الغد الكلية الانعكاس، حتى ينعكس طيفه بدلالة الأطياف الأخرى وبمعيتها أيضاً.

الشعر مكوّن حضاري . روحي ضارب في الزمن

> عمل الشعر منذ أن أدرك الإنسان أو أدركه، وبفعالية سحرية وجبارة، على تفعيل مواجهة الإنسان للحياة واستئناف حواره الندي معها، ودفع المعادلة المؤلفة لإشكاليتهما باتجاه التعادل التقريبي دائماً.

إنها موازنة كبرى من الموازنات التي اقترحتها الطبيعية لإرضاء الأطراف جميعاً، وتسوية أكثر المشكلات الإنسانية تعقيداً وتداخلاً، نحو تعميق أداء الفعل الخلّاق للشعر، بمعزل عن حسد الطبيعة ورغبتها في فرض أنموذجها على الأشياء وإجبارها على محاكاتها.

> الشعر مخرج خطير وغامض من مخرجات الروح، وانتماؤه الصميمي لها يمنحه فرادة واستثناء، ولا سيما إذا أدركنا أن العلاقة بينهما تتعدى الجزء بالكل،

إذ هي علاقة فلسفية جدلية تفترض ((أن نشاط الروح هو الكلمة ذاتها)) (11)، بكل ما تتحمله هذه المعادلة من مسؤوليات وما تفرزه من نتائج على صعيد الخلق الشعري.

يكتشف الإنسان تناقضاته كلما اتسعت مساحة وعيه وانفتح على معطيات الحضارة

ومنجزاتها، وبذلك تتهدد فيه الكثير في الثوابت وتتصدع الكثير من القناعات وتتعرض للزوال أو التعديل في أحسن الأحوال، ويقوده ارتباكه هذا إلى البحث الجاد عن ملاذات تمنحه أي قدر من الاطمئنان والسلام، وتقل حدة القلق والإحساس بالهزيمة.

ويقدم له هذا الموقف المأزوم على الدوام احتمالين، الأول هو التماهي مع معطيات الثورة الإنفوميدية والانسياق وراء لذة الانبهار وتفجر التطلعات، والانغماس الكامل بها للوصول إلى خلق إحساس شامل بالانتماء إليها إلى درجة انعدام القول بوجود مشكلة. إلا أن الثمن هنا باهظ والخسارة فادحة، إذ حين يتشيأ الإنسان وينتحر انتحاراً ((حضارياً)) في المتاهة المادية للحضارة، بتقليل فرص نشاط الروح إلى أضيق حيز ممكن، إنما يعمل على تصغير روحية الفن وإقصاء عنصر مهم من عناصر تربية الشخصية الإنسانية، بإقالة الوعي الذاتي والأخلاقي وإخضاعه لجهاز التحكم عن بُعد، وهذا يضعف الهيبة الاجتماعية والأخلاقية والثقافية، ويطيح بآخر فرصة للإنسان يحافظ فيها على إنسانيته ويجعلها قابلة للحياة ومجسدة لقيمها الروحية وشعرية وجودها.

والثاني هو اللجوء إلى الخيال الإبداعي للاستعانة به في عملية التصدي والمواجهة، لأن بإمكانه . بما يمتلك من طاقات هائلة على الاستقبال والتمثّل واقتراح الحلول . اكتشاف الواقع وتفسير مواجهته له(12)، وعبر آليتي الاكتشاف والتفسير يمكن تطوير قابليات استيعاب المتغير والتفاعل معه بدلاً من إنعاش فكرة التصدي الرومانسي له.

إلا أن التفاعل لا يعني ضرورةً القبول التام أو الانسجام التام، بل يعني فيما يعنيه قبول (الآخر) وإقامة جدل معه لتفادي الغربة المفضية إلى اختيار منفى ينقطع فيه الإبداع الشعري عن تاريخه.

من أجل أن يتمكن الشعر من الصمود بوجه ضغوط التغيير يستلزم ذلك دعماً استثنائياً لإمكانات الروح، في سبيل خلق استعداد كبير للحوار ومناخ صالح للتفاعل مع المعطيات المدهشة للحضارة، والتقليل ما أمكن من حدّة التناقض (الطبيعي) الحاصل في جوهر العلاقة بينهما، إذ إن من وظائف الشعر الخطيرة منع الذات الإنسانية من التآكل والانسحاب إلى ما دون الخط الفاصل بين المتن والهامش، أملاً في دفعها نحو استغلال المنجز الحضاري واستثماره ممولا من مصادر التمويل الإبداعي المهمة التي ترفد التجربة الشعرية بكل ما هو أجدّ وأحدث.

فالشعر يجب أن يضيف دائماً للثورة، لا أن يستسلم لها ويخضع لقوانينها كي تجيّره لصالحها، فهو متقدم عليها مهما حققت من إنجازات مذهلة في ميادين المعارف والمعلوماتية ووسائل الاتصال.

إن الموازنة . الأصل . في هذه المعادلة تتحقق من خلال التناظر الإشكالي بين مساحة الخارج . وهو الحقل الأساس لفعاليات الحضارة الحديثة ونشاطاتها ومخرجاتها .، ومساحة الداخل المهددة بالتخلي عن تقاليدها ومحو طبقة / طبقات من شخصيتها، على النحو الذي يتلاءم مع قوانين الخارج الضاغطة بلا هوادة، وإذا كانت مشكلة الحفاظ على البيئة الخارجية ترتبط بمشكلة الحفاظ على العالم الداخلي للإنسان بحسب رأي د. س. دانين، فإن ذلك يتطلب تنازلات من طرفي المعادلة وليس من طرف على حساب طرف آخر.

لا بد لنا في هذا المجال أن نتحرى المصادر الممولة للتجربة الشعرية، لإدراك حجم تعرضها للخلخلة والاهتزاز والتصدع في مواجهة خطورة الهيمنة المتزايدة للمنجز

الحضاري الجديد.

تعدّ (الذاكرة) مصدراً أساساً من مصادر تمويل التجربة بعناصر نشاط وفعل متنوعة، ويعمل النص الشعري على تشكيل أجزاء مهمة من كيانه النصي، استناداً إلى معطياتها وما تفرزه من قيم إثر تفاعلها الجوهري مع أكثر عناصر التجربة خصوصية وحرارة، بحكم ما تنطوي عليه (الذاكرة) من طاقات تاريخية واجتماعية ونفسية متراكمة، متنوعة الشكل والقيمة والتأثير، وهي أكثر عرضة للمحو والتعديل والتلخيص وإعادة التصنيف من بقية مصادر التمويل المكرّسة والمحتملة، بوصفها المادة الأكثر ثباتاً من بين جاراتها ومماثلاتها، إذ إنها الأكثر استجابة للمؤثر والأكثر قابلية على ترتيب بيتها المزدحم والمتنوع، بما يحقق التلاؤم والانسجام مع متطلبات الخارج وضروراته الإنسانية والتقانية والفنية، ولاسيما إذا أدركنا أن ثورة المعلوماتية بالذات تجتهد في الكثير من مقترحاتها وأنشطتها ومنجزاتها في الاستعاضة عن فعالية مركزية وجوهرية من فعاليات الذاكرة، وتعطيل أجزاء منها . تجد نفسها تحت ضغط هذه الإنجازات الإنفوميدية الباهرة . خارج الخدمة، ويفقد النشاط الإنساني الخلاق متعة بالغة الأهمية، تلك التي تفصل بين زمن استدعاء (وحدة ذاكراتية) من مكنز الذاكرة ولحظة حضورها، ومن ثم إخضاعها لإعادة صياغة وتكليفها بمهمة إبداعية تنتقل فيها من مادة أولية إلى فعل خلاق.

أما المصدر الثاني فهو (الحلم)، وما يتمخض عنه من قدرات استشرافية تضفي على الفضاء الشعري المعد للخلق هيبةً إبداعية، وتحرك فيه مواطن استثارة خاصة تنقل الفعل فيه إلى أعلى طبقات الإبداع البشري، إذ إن نصاً شعرياً يخلو من الحلم بتجلياته الخصبة المتداخلة ما هو إلا عمل (سيري) ناقص.

هذا المصدر حساس جداً لأنه أكثر استعداداً للتغير من الذاكرة، لذا فهو يتشكل عبر أساليب شخصية . ذاتية من التجلي الروحي، وهو يؤلف بانوراما المشهد الذي تتكون سلسلة العمليات الشعرية على شاشته.

وكلما اقترب الحلم الشعري الخاص من حلم الإنفوميديا واختلط به، افتقد حسه الاستثنائي واستبدل به حساً مصنّعا يمكن أن يحوّل كلمة الروح إلى (وصفة) تنتمي إلى أفعال الخارج المبرمجة أكثر من انتمائها إلى أفعال الداخل السرية.

سيبقى السؤال أكبر من الإجابة، وإذا ما قدمنا (ثقتنا) بالشعر على أي شيء آخر في استقراء مصير هذه العلاقة، فإن خسارتنا ستكون محدودة بالقياس إلى الربح الذي تقدمه لنا معطيات الحضارة الحديثة وثورة المعلومات ووسائل الاتصال، وستكون المساحات الشعرية المعرّضة للمحو قليلة تحجّم كثيراً من خيبة الأمل، ولاسيما إذا اعترفنا بأن الأعمال الشعرية الخالدة مازالت تفعل فعلها في إشباع ذائقتنا، وملء مساحات كبيرة من أرضنا القرائية، وبها سيبقى الشعر يغازلنا حتى وإن مدّ لسانه على حين غرّة من شاشة الإنترنت، بعد أن يقطع عنه التيار الكهربائي ويعطّل كل برامجه.

وإذا ما أخفقنا في الاحتفاظ بقدر عال من الثقة، فلا خيار أمامنا إلا في انتظار الشعر الذي تنتجه مخيلة الإنترنت ويقرأه الجميع أو لا يقرأه أحد.

مدينة المستقبل الفاضلة وسؤال الشعر

إن مصطلح (ما بعد الحداثة) الذي ولد بعد ثورة المعلوماتية . بوصفه معادلاً حضارياً وفكرياً

وفلسفياً لمصطلح (الحداثة) المولود بعد عصر النهضة، وتجاوزاً له، وانفتاحاً على أفق مستقبلي خارج على التحديد من خلال (ما بعد)، وهي تحتمل ما لا حصر له من الدلالات التي تتجه من المركز إلى اللامركز . يمثل إيهاماً معرفياً جديداً مصدره اللعب قد يقنع ضرورات المصطلح والتزاماته المنهجية، مع ما تفرضه المعلوماتية بتجلياتها كافة من منطق وسبل تفكير وأجهزة مفاهيم، لكنه يحدث التباساً أكبر في جوهر مصطلح (الحداثة) الذي ما زال حتى الآن عرضة للاختلاف والتناقض والغموض وانعدام التحديد.

إن عالم المستقبل يتجه نحو بناء مدينة تقانية فاضلة، هل ستخلو من الشعر والشعراء؟ وهل ستقوم مملكة الإنترنت بطرد الشعراء ومصادرة أملاكهم المنقولة وغير المنقولة كما فعل أفلاطون؟

لا شك في أبنية (التسارع) التي اعتمدتها الحضارة الحديثة منهجاً مركزياً في فعالياتها على المستويات كافة، انعكست انعكاساً خرافياً على البنيات الأخرى . بصرف النظر عن طبيعتها وأهدافها وتاريخ تشكلها . وخلخلت الكثير من الموازانات فيها، وأوقعتها بإزاء علاقتها بما حولها في إحراج كبير، أربك قوانين عملها وشلّ حركتها ونقلها إلى موقع العجز والذهول، إذ تخلفت معظم القوانين التي تحكم منظومات عمل هذه الوحدات عن مواجهة آلية التسارع أو التفكير في إيجاد حلول سريعة لاحتوائه.

لعل من أولى نتائج التسارع هو (انعدام الدوام)، وهذا من شأنه أن يضرب تقاليد أي قانون في الصميم، ويفرض على كل البرامج إعادة النظر في بنائها وتنظيمها، بما ينسجم وطبيعة المفهوم (الوافد) ومقتضياته، إذ إن فكرة (الزوال) التي كنا نراقب انهيار قيمنا التدريجي عبر شاشتها، ونشعر بتكسر أرواحنا، مما يضطرنا آلياً استثارة ما بوسعنا من الوسائل والقوى والاحتمالات للدفاع عن أنموذجنا (13)، أصبحت الآن أليفة، تمكث بيننا وكأنها منّا وإلينا، لا تهدد فينا شيئاً، لأنها نجحت في نقلنا مساحة أخرى اهتز فيها فضاء العلاقات مع الأشياء والمؤسسات والأفكار والمعلومات، كما اهتز أيضاً مع منظومتي الزمان والمكان فتغيرت أبعادهما واختلفت فيهما المسافات.

وأفضى هذا الاهتزاز إلى انعدام الثبات، وصناعة شبكة علاقات جديدة تتسم بسمتين أساسيتين متلاحمتين تغذي أحدهما الأخرى، فهي شبكة (مؤقتة) و(عملية) تضم تحت جناحيها كل ما يدين لها بالولاء، وتزيح ما عدا ذلك بعيداً عن مسطرتها.

إلى أين يتجه سؤال الشعر في هذا الميدان المحكوم بالآنية والعملية الصرف؟ إنه في مواجهة احتمالين رئيسين، الأول هو المقاومة، في محاولة للاحتفاظ بالخصائص والعناصر وتقاليد الشكل والأداء، والثاني الانسجام مع المعطيات الوافدة الضاغطة والاتساق مع ضروراتها بالغة التنوع والتعدد، وبالتالي تعريض الخصائص والعناصر والتقاليد للمحو بعد الإقرار باستحالة اشتغالها في حقول الميدان الجديد.

وإذا كانت فكرة المقاومة تبدو غير حضارية وليس من السهولة تبنيها في ظل عالم متغيّر باستمرار، لأن حماسة الانسحاب من أمام التيار تقود الفكرة إلى حالة من الانكفاء على الذات والسير قدماً نحو الفناء، فإن فكرة الاتساق والانسجام تنطوي على صعوبات كبيرة لا يمكن تذليلها في زمن قصير، والقفز من فوقها، واستئناف رحلة شعرية جديدة منقطعة عن ميراثها وآليات عملها التقليدية، ليبقى السؤال الإشكالي ماثلاً . كما هو حاله دائماً . يشكل تحدياً للشاعر والقصيدة.

إن التغير السريع الذي يحدث في البيئة

نتيجة مخرجات الحضارة الحديثة وقابلياتها على التحكم بالطبيعة، تنتج ضغطاً هائلاً على قدرة الشاعر على التكيف . مع إدراكنا أن الشاعر من أقل الناس قدرة على التكيف ورغبة فيه حتى في الظروف الطبيعية . ولاسيما إذا أدركنا أن مستوى التغير بلغ درجة من الغلو في التحكم بالطبيعة، بحيث أصبح إيجاد بيئة صناعية مشابهة تماماً للجو الأصيل، أو ما يمكن أن نسميه الآن (استنساخ الطبيعة) أمراً ليس بعيداً أبداً، الأمر الذي يقود إلى تحطيم وسائل دفاع الفرد وبلبلة استقراره النفسي، فكيف الحال بالنسبة للشاعر!

ولعل سيولة حركة المعلومات عبر ما تقدمه (شبكة الاتصالات العصبية) و(الطرق السريعة الجبارة) من تسهيل الحصول على كل شيء بأبسط السبل وأقل الزمن، لم تعد تتيح فرصة كافية للتأمل، بعد أن فقد (التأمل) أجزاءً كبيرة من مساحاته، وهو الفرصة الأثمن التي يعتمدها الشاعر في إنضاج تجربته ورؤيته ومواقفه، ومن خلال تفاعلات ظروفها الخاصة وأجوائها يولد الشعر.

> وبخسارة التأمل لمساحاته يفقد الشعر أسباباً مهمة من أسباب تكوّنه الطبيعي، وينفتح على مشكلات إبداع جديدة قد لا تتوافر لها مقترحات حلول في القريب العاجل.

كما أن تغير مصادر الأحاسيس واختلاف أبعادها قاد إلى إحراج طبيعة الذات الشاعرة في سياقات تعاملها مع المفاهيم والأشياء، مع ما يتطلبه ذلك من انحراف ملائم في حساسية اللغة، وتغيرات جوهرية لاحقة في قوانين السوق اللغوي.

وإذا كان العصر يتجه نحو التخصص الدقيق والاقتصاد الشديد في كل شيء، فإن ذلك من شأنه أن يعمق الأحاسيس والأفكار والرؤى، ويجعل المرء ينظر إليها بحذر، هذا فضلاً عن حرب الاختيار الذي وجد الإنسان المعاصر نفسه طرفاً فيها، بل بؤرتها وموضوعها الأساس، بكل ما تنطوي عليه هذه الحرب من ضرورة إعادة نظر عميقة في سياساته واستراتيجياته، سواء أكان كاتباً أم قارئاً.

من أجل أن لا يتعرض الشعر الآن إلى هزيمة قاسية أمام فضاء الذهول المهيمن الذي خلقته الحضارة الحديثة، تحمّل الشاعر الحديث مهمات مصيرية صعبة، وإذا ما استثنينا القليل جداً من الشعراء الذين يمتلكون طاقات استشرافية جبارة ووعي حاد وديناميكية خاصة على التفاعل والحوار، فإن النسبة العالية المتبقية سوف تضطر إلى البحث عن عمل آخر، وفي الوقت عينه سيلجأ الكثير من قراء الشعر الكسالى إلى العزوف عنه، لأنه لا يلبي طموحاتهم الساذجة ويشبع حاجاتهم التقليدية التي توارثوها.

أصبح الشاعر مطالباً أكثر من ذي قبل باستيعاب لعبة الزمن وفهم معطياته، إذ إن شيئاً من السيطرة النفسية مطلوب لمواجهة وضوح الماضي، فضلاً عن غموض الآتي، وهذا يمكّنه بالتالي من إقامة أكبر قدر ممكن من التوازن الأساسي (ذاتياً / موضوعياً)، ذلك التوازن الذي لم يتعرّض للخطر في أي وقت سابق قدر تعرضه اليوم، وهو يسعى إلى تدمير قدرة المرء على التكيف البايولوجي والثقفي والأخلاقي مع بيئته.

إن التنظيم غير الوافي وغير المتناسب مع معطيات الواقع الجديد دائم التغير من شأنه أن يشكل خطورة بالغة التعقيد، تتمثل بمنع الإنسان / الشاعر من مواصلة نقل سرّ الحياة إلى الأجيال القادمات، الأمر الذي يضع حداً لدوره القيادي الضروري في عملية الارتقاء والتطور، ويصبح بالتالي شديد التعرّض لمواجهة أزمة بقاء (14) كتابة وقراءة.

> هنا يتقدم سؤال (رينان) الشهير على شاشة العرض: هل ستعود سيادة العلم - بكل مخرجاته فائقة التطور والتقدم - إلى هزيمة الجمال وتبديده؟

بقد ما يبدو سؤال (رينان) محرجاً ومخيفاً، فإنه ضروري لمواجهة خطر العيش في مدينة فاضلة تحكمها الأزرار، ولا تمطر سماؤها . من بين ما تمطر . شعراً.

نداء الشعر القادم: خلود القلق والمتعة

إن فضاء الشعر هو فضاءٌ خاص جداً، يسمح بإقامة مملكة للشعر وأخرى مناظرةٍ لها للقارئ، ونداؤه القادم من الأقاصي البعيدة الخفية نداء قوي هادر، يقرع الأبواب ويحطمها إذا اقتضى الأمر، إنه الأقوى صموداً في وجه المتغيرات لاتصاله أولاً بالأعماق (كتابة / قراءة)، ولقدرته كذلك على اجتراح أساليبَ مغايرةٍ متنوعة انسجاماً مع مقتضى الحال.

فالشاعر يحاول ((أن يكتشف مجاهل نفسه وعالمَه الباطن، كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الإيحاء بعالمه الجديد)) (15)، ويتغير هذا الاكتشاف للعالم الباطن واللغة كلما تغير الفضاء العام، وتتغير أساليب إعادة البناء أيضاً تبعاً لذلك، وتمتد أصابع هذا التغيير وصولاً إلى محطة التلقي، وهي تتطلب قارئاً يعي قوانين الفضاء الشعري المتغير، ويكون على استعداد لإعادة برمجة ذائقته ووسائل استقباله على هذا الأساس.

> وإذا ما أدركنا أن النصوص الشعرية مصممةٌ أساساً ((لكي تثير فينا القلقَ قبل كل شيء))، فإننا سنصل حتماً إلى فهم حقيقة مهمةٍ من حقائق الشعر، لكونه أكثر الفنون قابليةً على التفاعل مع المتغير، والثباتِ بوجه ضغوطه.

وثمة تناسب في التأثير بين الشعر ومتغيرات الحضارة، وفي مقدمتها المعلوماتية وما تثيره فينا من قلق مشابه، إنها شعر قادم من القطب الآخر ((المقابل/ المناهض)) للقطب المصدّر للشعر.

إن هذه العلاقة الغريبة تلقي على عاتق الشعر تبعات الاستجابة والتفاعل، لا التصدي والتقاطع، إلا أن الافتراض المبني على أساسيات فلسفية في تركيب الحقائق شيء، والواقع الجديد الذي يهدد معاقل اليقين السعيد شيءٌ آخر.

لعل وظيفة إثارة القلق تتماهى مع وظيفة شعرية أخرى وتلتحم بها هي تحقيق ((المتعة الشعرية))(16). القلق يسبب المتعة، أو تقود المتعة إلى القلق في ظروف شبه غامضة، تعد من أهم أسرار التكوّن الشعري، ويتساوى في التعرّض أو اقتناص ذلك الشاعر والقارئ معاً.

نداء الشعر نداءُ لغةٍ خاصة عميقة، لا يقيم وزناً لمنطق السائد والمألوف اللغوي، ويخترق تقاليدَه، ويجتهد في خلق فضاءات يقترحها المتخيل، وبقدر ما يكون نشاط المتخيل في أمثل حالاته وأكثرِها قدرة على العطاء، تصبح هذه الفضاءاتُ أصيلةً، متجددةً، منفتحة على الماحول، ودينامية في التفاعل معه واستساغة مقترحاتهِ وأفعالهِ.

وإذا ما تماثل النداء القوي لأسمى حالات التقبل والاندماج وإعادة البناء في ظروف حرّة تماماً، فإنه سينتقل إلى مرحلة صفاء روحي خلاق، تخلد فيه المتعة والقلق، وتتحول إشكاليته مع مخرجات الحضارة الحديثة إلى إشكالية بناء لا هدم، وإشكالية تفاعل لا تصادم، وإشكالية تثوير لا تدمير.

إن دفع المعادلة باتجاه هذا التشكل من شأنه أن يضاعف الصعوبات ويجعلَها أكثر خطورة وتحدياً، لأن الذين يسعون إلى الهدم . بحكم إخفاق قابلياتهم على البناء .، ويسعون إلى التصادم . بحكم إخفاق طاقاتهم على التثوير . هم أكثر بكثير، الأمر الذي يسهل عليهم مهمة الدفاع عن أنموذجهم، وحشد ما أمكن من الأدلة والبراهين على خلق قناعة شعبية واسعة بعدالة قضيتهم

وشرعية دفاعهم.

ومن هنا يصبح الحديث عن شعر ((عام)) وشاعر ((عام)) وقارئ ((عام)) أمراً ينطوي على الكثير من المغالطة والتعميم، ولا يمكن انطلاقاً منه التوصل إلى نتائج ذات طبيعة علمية واثقة، يمكن من خلالها أن نستقرئ مستقبل الشعر ونتفحص آفاقه.

فرسم صورة الشعر في شاشة الغد. الشاشةِ العاكسة لآلاف الألوان والأطياف والظلال، والمزدحمة بملايين المعلومات . لا بدّ أن ينطوي على قدر عال من التشويش، ولا سيما إذا اختبرنا قوة تماسك هذه الصورة بآليات فحص عامة، تخضع للقوانين التقليدية في تاريخ الأدب، إذ إن الهزات التي تتعرض لها صورة الشعر يومياً، من شأنها أن لا تسمح للسياقات المعهودة بقياس مستويات جنوحها وانحرافها الكبيرين، في سبيل تماثلها مع المعطى الحضاري الجامح.

وإذا كان صوت الشاعر الحديث يتجه في سبيلٍ أساسٍ من سبله إلى الكتابة الشعرية عبر النوعية(17)، واستثمار الصورة بتجلياتها الإيقاعية والتشكيلية والرؤيوية عميقة التعدد والتنوع في فضاء التخييل، فإن الطراز الشعري الإشكالي الموسوم بـ ((قصيدة النثر)) يثير سؤالاً نوعياً آخر داخل حقل الجنس الأدبي لم يُدرك بوضوح في منطقة التلقي العربية، إذ إن التحول في قصيدة النثر ((لم يكن من (الشعر) إلى (النثر)، بل من (الوزن) إلى (النثر) (= أو اللاوزن). ولعل المتلقي العربي لا يستطيع أن يفهم هذا الأمر بوضوح، ذلك أن نظرية الأدب في المرجعية الثقافية العربية تقوم على أساس ثنائية (الشعر/ النثر)، وأن (النثر) هو ضد (الشعر)، وبالتالي فإن الخروج إلى النثر هو، بالضرورة، خروج عن الشعر))(18).

وبالرغم من أن هذا المشكل في إدراك حقيقة هذا الطراز الشعري وتمثّل خصوصيته بقي ماثلاً في التفكير الثقافي العربي، إلا أن قصيدة النثر بوصفها النوعَ الشعريَ الأكثر حضوراً في مشهد الشعرية العربية الراهنة، والممتدة برحابة إلى مرايا الغد ستظل ((محفزاً دائماً لدمجها وخلطها ببنى أنواع نثرية أخرى، قد تكون القصة، وقد تكون الشذرات اللفلسفية، وقد تكون النصوص الدينية، وقد تكون النصوص العرفية، وقد تكون المقالة الصحفية، وقد تكون ما سوى ذلك من بنى النثر، وسيتخذ هذا الدمج دائما عنواناتٍ نظريةً . لا تسمح بها إلاّ قصيدة النثر . من نحو (النص الجامع) و(النص المفتوح) و(الكتابة) و(الكتابة عبر النوعية) وما إلى ذلك))(19)، لكن ذلك لن يكون مدعاة لضياع النوع وحلوله في الأنواع الأخرى المقاربة والمضاهية، بالمعنى الذي يسهّل ويشرّع إشهار بيان موت الشعر، بل يسمح بإضفاء قوة جديدة لصوت الشاعر الحديث في مروره الرحب إلى مرايا الغد بكل جدارة وكفاءة.

صوت الشاعر الحديث بين خطاب الرؤيا ومصير التلقي

خاض صوت الشاعر الحديث رهانا "حقيقيا" كبيراً لفرض أنموذجه في الراهن الثقافي والحضاري، واقتراحِ صورةٍ ما له في شاشة الغد، وراح يتعدد ويتلون ويتنوع في مشهد عصري يستهدف تشييد خطابه باستثمار حي وديناميي وأصيل لآلة الرؤيا، يتحول فيه الصوت الشعري إلى خطاب رؤيا، ينقل الفاعلية الشعرية للصوت من الطبيعة الذاتية الشعرية المتمركزة حول الصوت، إلى طبيعة كلية لا متمركزة تنفتح على الآفاق والجهات، وتنطوي على قوة تغيير ثورية.

إذ إن الرؤيا على وفق هذا المنظور ((ليست معاينة لذات فردية حسب، بل للنمط، للشاعر، للشعر، ودوره في تغيير العالم)) (20)،

وإعـادةِ النظـر فـي الأشـياء، المركزيـة منهـا وغيـر المركزيـة، وتشترط الرؤيا في سياقها الشعري . من ضـمن مـا يشـترط . وعيا وإدراكا عميقين بخطـورة مهمـة الصـوت الشـعري الحـديث، الـذي يضـاعف مهماتِ الشاعر ويحمّله مسؤولية حضارية قد تتفوق علـى مسـؤوليات غيـره مـن فرسـان المعرفـة الـذين اضطلعوا بمهام طليعية في الثورة والتغيير، إذ لم يعد بوسع الشاعر الحديث . كما كان جدّه القديم . أن ينام ملء جفونـه عن شواردها، في حال عصري يستلزم يقظة استثنائية . لغوية وتشكيلية ورؤيوية حضارية . تجعله لائقاً بصوته وكفؤاً لقابلياته الفذة في التعدد والتلوّن والتنوّع، وقد فطن إزرا باوند . وهو أحد أعمدة الحداثة في الغرب المعاصر . منذ وقت مبكر إلى خطورة دور الشعر في تشكيل خطاب الرؤيا، وأخذ ((يكتـب عـن الشـعر بصـفته (رياضـيات فنيـة)، ويشترط أن يكون للشاعر وعي بتفاصيل ما يكتب، وأن ترتكز رؤياه إلى فهم عميق وعلمي في جوهره للعـالم .. والحيـاة .. واللغـة.. إلـخ ..))(21)، ينفـتح فيه الخطاب على أكثر المناطق سخونة وحساسية في صوت العصر، ليشرع في صوغ سؤاله الأخطر وإطلاقه في فضاء الآخر . الشريك (المتلقي).

> إن البحـث فـي مصـير التلقـي يمثـل الطـرف الثـاني مـن معادلـة خطـاب الرؤيـا، ولا يتشكل صوت الشاعر الحديث التشكلَ اللائق بخطاب العصر وتمظهراته وإشكالاته وحساسياته، إلا بمعاينـة، المعادلـة بمشـهدها الشـمولي الكلـي،

وهو يفترض . بطبيعـة الحـال . وجودَ طـرفين متحـاورين ومتضـاهيين ومشـاركين فـي تأهيـل الصوت ومنحه شرعية الفعل والتغيير.

إلا أن إشكالية التلقي الشعري . بالذات . تعقّـدت وتوغلـت عميقـا فـي الطـرف الأبعـد للإشكالية، وتحدّث المشتغلون في هذا الحقل وفي الحقـول المعرفيـة المجـاورة عـن (أزمـة)، وخضـع مفهـوم الأزمــة لكثيـر مـن التفلسـف والتمنطـق والجـدل، وأضـحى سـؤال التلقـي الـذي يواجَـه بـه صـوت الشاعر الحديث . بوصفه خطاب رؤيا . سؤال شائكاً وإشكالياً، يمكن أن يتحدد فيه مصير الخطاب بمصير التلقي داخل مشهد المعادلة التي يتبادل طرفاها كلَ شيء، وتمظهر السؤال الكبير: لمن يُكتب الشعر؟ تمظهراً واجب الإجابة، وأساساً من أسس المعاينـة الحضـارية لمشروعية حضـور طيف صوت الشاعر الحديث في مرايا الغد.

وضـع خوان رامون جيمينيز إجابـة أنموذجية تقـارب مفهـوم النخبـة القارئـة وتحـدد مصيراً مثالياً للأزمـة، ((حين ووجـه بسـؤال كهذا بالإهداء الذي وضـعه لأحـد كتبـه: (إلـى الأقليـة الهائلـة). فكلمـة (أقليـة) تقلـل عـدد القـراء إلـى مـا أسـماه سـتاندال (القلـة السـعيدة). ولكـن كلمـة (هائلـة) تزيـد العـدد فوراً: فهؤلاء القلة كثر . كثر إلى درجة أنهم لا يحصـون، مـثلهم مثـل كـل شـيء هائـل. وأن جيمينيـز يضـع الأكثريـة التـي يمكـن إحصـاؤها مقابل الأقلية التي لا تحصى)) (22).

وعلـى الـرغم مـن أن التعليـل الـذي اخترعـه جيمينيز في معاينة الإشكالية يبدو استعارياً، إلا أنـه إذا أُمعن النظـر فيـه فهو يجيب إجابة شعرية صحيحة على سؤال التلقي الشعري، ويضـع مقولـة (جمهور الشعر) في موضعها الدقيق والإيجابي، عبر إدراك أن الشعر . ولاسيما في صوت فارسه الحديث . هو صناعة القلة النادرة الاستثنائية، في مقابـل القلـة الهائلـة (المتلقيـة) التـي بـرهن عليهـا جيمينيز برؤية عميقة وجادة، وستعمل هذه القلة سواء بندرتها واستثنائيتها في مجال صنع الصوت وإطلاقـه، أم بصـورتها الهائلـة فـي مجـال تلقيـه، علـى تبرير مـرور صـوت الشـاعر الحـديث إلـى مرايـا الغد بوصفه الحلم النـادر للعقل اليوتـوبي، وهـو ينـتج القصـيدة سـبيلاً أصـيلاً لإنتـاج أكثـر الحلقات الإنفوميدية تطوراً وحداثة.

***

الهوامش:

(12) الأدب الحديث والإحساس بالزمن، ويليم. ت. نون، ترجمة صبار السعدون، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 2، 1988: 49.

(13) خلقت فكرة الزوال عند الكثير من شعرائنا المعاصرين صدمة دفعتهم إلى معالجتها شعرياً، ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك قصائد الشاعر (سامي مهدي) في ديوانه (الزوال 1981) و(أوراق الزوال 1985)، وقد تحولت عنده إلى قضية شعرية تجاوز فيها حدود البكاء على الأطلال.

(14) ينظر أزمة الحضارة . آفاق إنسانية في عالم متغير ، جوزيف أ. كاميليري، ترجمة د. فيصل السامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984: 34.

(15) ثورة الشعر الحديث، ج1، د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972: 29.

(16) ذكر هذا المصطلح د. عناد غزوان في كتابه (مستقبل الشعر)، الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، نقلاً عن كتاب ياتس (الشعر الإنجليزي . مدخل نقدي).

(17) ينظر طروحات الشاعر عز الدين المناصرة ومعالجاته في أكثر من كتاب ودراسة ومقابلة، ويمكن على سبيل المثال مراجعة كتابه (إشكاليات قصيدة النثر . نص مفتوح عابر للأنواع ـ)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

(18) تأملات في علاقة الشعر والجمهور، م. س: 6.

(19) م. ن: 8 . 9.

(20) جدلية الخفاء والتجلي . دراسات بنيوية في الشعر ، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979: 81.

(21) أبواب ومرايا . مقالات في حداثة الشعر ، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987: 28.

(22) الشعر ونهايات القرن، م. س: 32.

النصوص اللواقح
في شعر ابن الخطيب

د.الطاهر الهمامي - تونس

(1)

جاء لسان الدين بن الخطيب في زمن متأخر من تاريخ الحضور العربي بالأندلس(1) حين كان كل

شيء يشير إلى اقتراب الغروب. وسكن هذا الهاجس أشعار الأواخر (ظاهرة الاستصراخ) ولم تخْلُ منه أشعار الأوائل وقد حلّوا بهذا الصقع، وكأن إحساساً باطناً كان عند الجميع بأن الإقامة قصيرة ولو طالت، ثم تعاظم بتراجع الحكم العربي والزحف على قلاعه الواحدة تلو الأخرى. وترجمت هذا الإحساسَ المعاني كما المباني في أشعارهم وأشار إليه نهج التناصّ(2) في منظومهم ومنثورهم. ووجدنا نص ابن الخطيب حافلاً بالدوالّ الدالّة على حضور النص المشرقي، ولئن كان التناص من طبيعة النص(3) فإن هذا الشاعر جاوز التناص الموضوعي العفوي الذي عليه يتأسس مُطلق النص إلى تعمّد التناص وتكلّفه وإعلانه، واتجه نحو نصوص بعينها حتى لكأنها نصوص لواقح لا يستوي النص المغربي إلا بحلولها فيه، وحتى لكأن المغرب وهو يواجه محنة الغروب كان يلوذ بالمشرق ويعتصم بالشروق(4).

(2)

قرأنا ديوان ابن الخطيب(5) وتقصّينا نصه "الغائب"(6) ووقفنا على أصنافه وضروبه، من أدبي إلى ديني إلى مثلي إلى تاريخي وجغرافي، إلى اجتماعي،

ووجدنا الجامع بين جلّ هذه النصوص المستحضرة هويتها المشرقية، العربية والإسلامية، ونروم قصْرَ البحث على النص الشعري دون سواه، بالنظر في مصادره وأشكال تنزيله ودلالات حضوره، كما نريد حصره في أبيَن أنواع التناص وأجلاها عسانا بذلك نصيب تركيزاً وتدقيقاً.

(3)

استدعى ابن الخطيب نص المشرق فأحصينا ستة وعشرين شاعراً أنزلهم في بيته الشعري، تسعة جاهليين (امرؤ القيس وطرفة والنابغة والمتلمس وعنترة والخنساء وزهير ولبيد وأبو ذؤيب الهذلي) وسبعة مخضرمين وإسلاميين وأمويين (كعب وحسان والحطيئة ونصيب وابن ذريح وجرير والحجاج) وتسعة عباسيين يتوزعون على القرون: الثاني (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية) والثالث (أبو تمام، البحتري، ابن الجهم) والرابع (أبو الطيب، الشريف، مهيار) والخامس (أبو العلاء) ورصدنا مراتب حضورهم في نص ابن الخطيب فسجلنا للمتنبي مركز الصدارة يليه امرؤ القيس وأبو تمام، يليهما الحطيئة، يليه النابغة والمعري وجرير وأبو نواس والشريف الرضي وقيس بن ذريح، يليهم البقية.

(4)

وأفضى بنا النظر في قائمة الشعراء الذين استحضر ابن الخطيب نصوصهم بشكل معلن إلى رصد الخصائص التالية:

1. انحدارهم من مختلف عصور الشعر العربي قبل الإسلام وبعده.
2. تمثيلهم منازع القدماء والمحدثين، إبداع البادية والحاضرة، القصيد والرجز، المدح والهجاء وسائر الأغراض.
3. انتماء جلهم إلى الطبقات العليا من الشعراء.
4. اجتماع جلهم في ثنائي الغربة (سيرة) والإغراب (فنًّا) بدءاً بـ"ذي القروح" أو "الملك الضليل" وانتهاء بـ"بصير المعرة" أو "رهين المحبسين" ومروراً بطرفة وعنترة والخنساء وكعب والمتلمس والحطيئة وقيس وبشار وأبي نواس.

(5)

وتعددت أشكال حضور النص الشعري المشرقي في نص ابن الخطيب كأنْ ينزِّلَ صدرَ البيت أو عُجزَه بلفظه، من قبيل "هنيئاً لك العيد الذي أنت عيده" و"أنا الغريق فما خوفي من البلل"

للمتنبي(7) أو "كجلمود صخر حطه السيل من علٍ" لامرؤ القيس(8) وكأنْ يتشبه بالشاعر ومنزلته الشعرية من قبيل:

متنبئ أنا في حُلَى تلك العُلَى

لكنّ شعري فيك شعرُ حَبيبِ(9)

أو يجزم أن التأخر في الزمان لا يحول دون السبق الفني

ـ ما ضَرَّ أني لم أجئ متقدماً

السبقُ يُعْرفُ آخرَ المضمار(10)

ـ ونبغتُ في زمن أخير أهلُه

ما ضرّ أني لستُ من ذبيانِ(11)

فيعزف عزف القائل قبله في ربوع المعرّة:

وإني وإن كنت الأخيرَ زمانه

لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ

ويشير إلى إبداع المتقدمين من ناحية ومن ناحية إلى نص نقدي ظلت طائفة من النقاد والشعراء (في شعرهم على الشعر) تتداوله ومفاده أن الله "لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، بل جعل كل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره"(12).

أما الشكل الثالث فإحالة على النص الغائب ببعض ألفاظه ومرادفاتها كالقول "الطاعم الكاسي ورفدكَ كافلٌ"(13) من أصل للحطيئة هو "واقعدْ فإنك أنت الطاعم الكاسي" أو كالقول "أتتني منك زائرة"(14) من قول أبي الطيب:

وزائرتي كأن بها حياء

فليس تزور إلا في الظلام

أو كالقول "فصرت كصاحب الضليل دون الدرب أنتحب"(15) من أصل لامرئ القيس هو "بكى صاحبي لما رأى الدربَ دونه" أو كاستدعاء عنوان ديوان المعري "سقط الزند" في العجز "روى القلب مني في الهواء سقط زنده"(16) أو التشبُّه بسيرة الشاعر وتقمص شخصيته كما في قوله يذكر قيس:

لي في حِمى ذاك الضريح لبانة

إنْ أصبحتْ لُبنى أنا ابن ذريح(17)

هذه الشذرات وهي تغادر مدوناتِها الأم لتلتحق بمدونة ابن الخطيب وتترك أحضان نصوصها الأصلية لتُلَقَّمَ على نصه تفقد وظائفها الدلالية التي كانت تؤديها هناك وتكتسب معاني جديدة في السياق الجديد سواء أحافظت على الغرض نفسه أو لم تحافظ وقد وجدنا ابن الخطيب يُنزِّل النص الغائب منازل غير منتظرة أحياناً فإذا كان استدعاءُ نص المديح (مدح المتنبي سيف الدولة) لتوشيح نص المديح (مدح السلطان أبي الحجّاج) يبدو عادياً فخرقُ العادة تحويلُ وجهة غرض النص المستدعى كأنْ ينقل من الشكوى إلى الإخوانيات فتكون "زائرة" ابن الخطيب (رسالة) غير زائرة أبي الطيب (الحمى).

> أو كانْ يُنزِّل نصُّ الهجاء المستدعَى في نص مدحي، فيستحيل "الطاعم الكاسي" توقيراً عند ابن الخطيب وهو يمدح بعد أن كان سخرية وتحقيراً عند الحطيئة وهو يهجو، ويُنزِّل نص الفخر (من أبي العلاء) في نص مدحي فيدور العجز "عفاف وإقدام وحزم ونائل" على الـ"أنت" بعد دورانه على الـ"أنا".

(6)

ووجدنا شاعر الدولة النصرية يستحضر هذه النصوص الغائبة وأصحابها ويوشي بها وبهم مدحه وهجاءه وفخره وإخوانياته، ولا يَغُرَّنَّكَ أن الرجل يتمدح ويتعالى على متونه المشرقية(18)

فسواء أأبدى إذعاناً أو تطاولاً فإن ذلك يؤكد كونَها العِيارَ الذي بـه تُقاس الجودة واللقاح الذي منه يستوي أمر القصيدة في القرن الثامن الأندلسي عند ابن الخطيب وأضرابه.

وقد وجدنا في النص النثري الذي صدر به الشاعر قصيدته وأداره على ذكر ملابسات قولها ما أكد لنا نزعته الولائية للنص المشرقي، وأن تقليد هذا النص المثال واحتذاء هذا المرجع المنوال كان يبدو كالغاية التي يروم إدراكها، كأنما هو يأتي ذلك تبركاً ويعمد إليه شحذاً للقريحة وتلقيحاً، فتكثر عنده عبارة "وقلت على طريقة المشارقة"(19) ومن بين المشارقة يخص بالذكر أحياناً أحد الأعلام فيقول: "وقلت في أسلوب الحسن بن هانئ"(20) أو "وقلت في أسلوب مهيار رحمه الله" لكن نسبة غير المعلن من نصوص المشارقة التي لا يخفى وشمها على وجه نصه أرفع بكثير، وحسبك العود إلى مقاطع الشعر على الشعر في مدائحه مثلاً، كي تلتقي نتفاً بينة من نص أبي تمام مرسي تقاليد هذه الظاهرة مبنى ومعنى(21). ولاء يعكس مدى حاجة المغاربة (والأندلسيين خاصة) . وهم يواجهون محنة السقوط . إلى مدد الأمة، المادي والمعنوي، وفي هذا الإطار كانت الحاجة إلى استحضار تراثها وأعلامها وأيامها، عبر عمليات تناصية معلنة، وخفية، وذات أشكال متعددة وأجناس قولية مختلفة، لعل النص الشعري كان ألحها وأوكدها.

الإحالات:

(1) لسان الدين بن الخطيب السلماني (713 هـ . 776 هـ).

(2) التناص أو حوار النصوص، وتعالقها، مبحث حديث، ذو خميرة قديمة، يدور على أصول تشكل النص، طوره الإنشائيون في النصف الثاني من القرن الماضي للخروج بمشروعهم من مأزق البنيوية وفتح النص على التاريخ.

(3) "كل نص هو عبارة عن تناص" قولة متداولة للتعبير عن هذه الحقيقة أطلقها رولان بارت.

(4) انظر في الصدد: حياة الشعر في نهاية الأندلس، د. حسناء بوزويتة الطرابلسي، دار محمد علي الحامي ومركز النشر الجامعي، تونس 2001، ص176، ص380.

(5) ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماني، صنعه وحققه وقدم له د. محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب 1988.

(6) النص الغائب من المصطلحات التناصية، ويقصد به كل ما يشير في نسيج النص (الحاضر) من قريب أو بعيد، مبنى أو معنى، إلى نص (نصوص) آخر داخل مدونة صاحبه أو خارجها.

(7) ديوان ابن الخطيب، ص520.

(8) نفسه، ص515.

(9) نفسه، ص133.

(10) نفسه، ص370.

(11) نفسه، ص79.

(12) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت 1964، ص10.

(13) ديوان ابن الخطيب، ص497.

(14) نفسه، ص124.

(15) نفسه، ص286.

(16) نفسه، ص124.

(17) نفسه، ص243.

(18) كقوله يزين مدحته ويطاول زهير وعنترة:

لو قال في هرم زهيرٌ مثلَها ... هرَم الزمان وذكره لم يَهْرَم

أو مرَّ عنترة عليها لم يَقُلْ ... "هل غادر الشعراء من متردم"(ص540)

ويزهو على بشار:

خذها كما شاء الخُلوص بديعة ... تزهى بشارتُها على بشار

وعلى العجاج:

خـذها أميـرَ المـؤمنين قوافيـاً

ثـارتْ عجَاجتُهـا علـى العجـاج(ص525)

وعلى أبي تمام وابن الجهم:

ولو نُشِرَ الطائيّ يومَ اجتلائها

لجلّلـه مـن أجـلِ إيثارهـا غَـمُّ

فلـو زمـنُ ابن الجهم أشرقَ بِشْرُه

لما سُرَّ بابن الجهم والدُه الجهم(ص547)

(19) نفســه، ص ص279، 247، 325، 524، 712...إلخ.

(20) نفسه، ص525.

(21) استغرقت نحو عشر شعر أبي تمـام الـذي أرسـى حقولهـا المعجمية وتراكيبها ومواقعها في القصيدة وأهم أسيقتها الغرضية (المـدح) وبلاغتهـا وكبـرى معانيها، ومن بصماتها في نص ابـن الخطيـب تـواتر "خـذها..." و"دونكهـا..." فـي خـواتم مدحـه كقوله:

"خـذها أميـر المـؤمنين قوافيا..."(ص202) "خذها كما شـاء الخلـوص بديعـة..."(ص370) و"مـولاي دُونَكهـا عقـدا..."(ص693) و"دونكهـا مـن ذائـع الحمـد مُخْلص..."(ص701).

❑❑❑

الخطاب التهكمي
في شعر الجواهري

د.قيس كاظم الجنابي- العراق

- 1 -

محمد مهدي الجواهري شاعر متمرد من طراز خاص، لشعره خصائص متفردة قد لا تتوفر لغيره، لأنه آخر قمم الشعر العمودي في الأدب العربي المعاصر، ولحياته الشخصية أثر واضح في تجربته الشعرية كالمزاج المتقلّب وروح التمرد والمغامرة، فضلاً عن أثر المتغيرات السياسية والاجتماعية الواضح على شعره نفسياً /لغوياً/ فكرياً. لقد كان الجواهري صورة حيّة لتقلبات الأحداث وصراعات القوى وتعدد المذاهب والأفكار سياسياً/ اجتماعياً؛ فكأنَّ جُموح العاطفة وشدة وطأة الظروف تنتج شعراً متفرداً يوغل في عمق الفكر وسموّ النسج وتطور الديباجة وتوهج العاطفة.

لقد عاش العراق عهوداً من النُظمِ السياسية ما يغني عن السرد، كان الشاعر معاصراً لها وشاهد عصره فيها؛ فانطلق من خلال الأحداث وانغمر في بعضها حدَّ الإفراط، ولم يكن مزاجه الشِّعري والوجداني مزاج النخبة المُنعزلة في برجها العاجي التي تنتظر أن يتصاعد اللهب من تحت القدمين حتى قمة الرأس.

> كان الجواهري يتفجر في كل لحظة شعراً وموقفاً، كما كانت مغامراته العاطفية جزءاً من هذا المزاج، وجزءاً من سايكلوجية تكشف عن تفرد خاص في العبقرية، بكل تطلعاتها صعوداً، وتلبساً ذاتياً بسبب التكوين الاجتماعي والضوابط التي تتحكم بالمجتمع العراقي والعربي معاً.

فكان الجواهري صوتاً لذاته ووطنه وأمته، سما وتدفق ليصبح صوتاً للشعر العربي في القرن العشرين بلا منازع، على رغم صعود موجات وهبوط أخريات كانبثاق حركة الشعر الحر، وقصيدة النثر، والنص المفتوح. لقد كان الجميع يرونه قمة في الشعر من حيث الصياغة والسبك وقوة الأنموذج. فإذا كان ثمة قمم كالمتنبي والبحتري والمعري وأبي تمام وغيرهم فإن الجواهري يعد واحداً منهم على رغم كثرة حاسديه.

كان الجواهري . في شعره . جاداً كل الجد، ومعبراً عن مواقفه وخلجاته وهواجسه خير تعبير لأنه كان ملتزماً بقضاياه، وملتزماً مع ذاته وتوجساتها بما يغويه إليه شيطان شعره فينغمس في متعة التعبير عن لواعج الوجدان حتى الارتواء، نشوان من السُّكر لذاذةً دون خمرٍ ولا أمرٍ؛ فكان كل هذا وذاك، فهو ظاهرة لا تتكسر لها قناة، ولم تروضها المصالح والمجاملات أو

تلوي عنقها المكابدات، وشاعر بهذا الطراز يظل شعره تجسيداً لملامح شخصيته.

على الجانب الآخر عُدَّ الجواهري شاعراً "هجاءً من الطراز الأول"(1). أي أن الهجاء لديه غرض واضح كما هي الأغراض الأخرى، ولم يكن هذا ما يختمر في دخيلته بوصف الهجاء تعبيراً عن وعي فائق يكشف عن الفرق "بين واقع الأشياء وبين ما يجب أن تكون عليه"(2). وهو ما يجعل طبيعة الهجاء بعيدة عن الأساليب التقليدية كالميل نحو البذاءة، وإنما كان الجواهري شاعر الموقف يستخدم الهجاء جزءاً من سيرورة الفعل الشعري بوصفه نصاً وجدانياً يتشكل في داخل القصيدة ليعبر عن تبرمه وتندره واحتجاجه ضد واقع زائف مشحون بالصراعات بحيث يمكن أن يَجعل هذا الاحتجاج المتلبس في الوجدان نزعة تهكمية طافحة تكشف عن حجم الإحساس المفرط بحقيقة الموقف السائد وما يختزنه من تناقضات غير واضحة للعيان للتعبير عن غاية الهجاء المتجذرة التي تكشف عن العواطف المتصارعة وهي "تتراوح بين الضحك والهزء والاحتقار والغضب والكره والمشاعر المستثارة" وهي "تعتمد على جدية العيوب موضع الهجوم كما تعتمد على الموقف الذي يتخذه [الشاعر] نفسه، والنظرة التي يحملها عن الفرق بين المثالي والواقعي"(3). فكان الجواهري يعبر عن ملكاته الهجائية للطاغية وقدراته على (صُنع) الفضائح(4).

- 2 -

إذا أُتيح لباحث أن يتتبع الخطاب التهكمي لدى الجواهري، ويجري مسحاً شاملاً عليه؛ فإنه سيخرج بنتيجة لافتة للنظر، وهي أن معظم شعره الجاد وغير الجاد لا يخلو من تهكم واحتجاج وتبرم يتبدى وراء الأبيات والكلمات والجمل بصورة غير مباشرة حتى في أكثر القصائد التزاماً، مما يخفي معه حقيقة كونه يستبطن روح المفارقة الصارخة بين الواقع والمثال، أو بين الصدق والزيف، بين الممكن والطموح؛ وما أكثر المفارقات في هذا العصر؛ وأولها مفارقة النفح الساخر والمستديم للمأساة النفسية والجسدية في إشكالية اللفظ والمعنى، والحقيقة والخيال، والحلم واليقظة. فقد كان الجواهري يجسد حاضره وماضيه، تذمره ورضاه، سخطه وامتنانه بطرق مثيرة، ثائرة متوهجة على السطح، متوغلة غائرة في الأعماق وهي محمّلة بالتندر والتهكم والسخط حدّ النكتة والإفراط في الهجاء؛ بوصف التهكم "طريقة أو خاصية مميزة في التعبير، مزاج أو نغمة خاصة تبدي ما تقصده لا بطريقة مباشرة، ولكن من خلال خاصية في النظر إلى الأشياء والشعور بها والتعبير عنها بطريقة تجمع بين الجد والهزل"(5). لأن التهكم يبعث اللذة والألم معاً، المعرفة وألم الجهل(6). وهو ما يمكن ملاحظته على الكثير من قصائد الجواهري منها: (النقمة، بريد العودة، الرجعيون، إلى الخاتون مس بل، عيادة الشر، طرطرا، هاشم الوتري، التعويذة العمرية، يا أم عوف، عبادة الشر وغيرها.

في قصيدة (الرجعيون) يتفجر النقد المشحون بسخرية لاذعة وهي تخفي إحساساً مضمراً بخيبة الأمل والخذلان من واقع مرير مكبل بالزيف، فيقول:(7)

على بابِ "شيخ المسلمين" تكدَّسَتْ

جِيـــاعٌ عَلَـــتْهُمُ ذِلَّـــةٌ وعُـــراةُ

هُـمُ القـومُ أحيـاءٌ تقـولُ كـأنَّهم

علـى بـاب "شـيخ المسـلمين" مَـواتُ

يلُمُّ فُتات الخبزِ في الترابِ ضائعاً

هُنــــاكَ، وأحيانـــاً تُمــصُّ نُـــواةُ

بيــوتٌ علــى أبوابِهـا البـؤس طـافحٌ

وداخِلَهُــــنَّ الأُنـــسُ والشَّــــهواتُ

وصف أحد الباحثين هذه القصيدة بأنها "تحفةٌ أدبيةٌ رائعة، تستهويك مع ما فيها من قذع وسباب لتسلسل الفكر فيها، ولأنّها في صميم الموضوع، وبنفس حرّةً تريد الخَلاص من سيطرة الطبقة الروحية على المجتمع العراقي الذي ابتلى بها"(8). لأن الطريقة التي استخدمها الشاعر في النيل من مناهضيه كانت واضحة بحيث تحوّل التهكم إلى نوع من السباب الذي يدفع المتلقي نحو الاتصال المباشرة بالمهجو فيكشف عن طبيعة الوصف مستفيداً من الكناية الشعبية السائدة التي تصف البخيل بأنه (يمصُّ النواة)... فكيف يستطيع جائع أن يحصل على (فتات) الخبر من هؤلاء؟

أن التساؤل المطروح يبدو مشحوناً بالسخرية اللاذعة، وهو يكشف عن إحساس جامح عن الفروق الطبقية وطريقة التفكير وكيفية التعامل مع الجياع إذ يتعمد الشاعر إثارة وعي المتلقي بطريقة ما وهو محصور بين موقفين: على أساس الاستهزاء من ناحية والهدم من ناحية أخرى(9). فهو يستهزئ بالبخلاء حتى يهدم عقيدتهم الفكرية المتأصلة في النفوس لأنها ترى الأشياء بمنظار آخر غير الذي يراه الشاعر ويتحسسه، مما يكشف عن كون بنية الخطاب الشعري هي بنية صراع بين متضادات حينما يحاول أن يهوي بالنظام التقليدي السائد ليؤسس على أنقاضه نظاماً جديداً من الفكر والعقيدة، ثم يأخذ في تصعيد الموقف نحو الفضح والتعرية ليهبط بهِ نحو التشهير والسباب (أحياناً)؛ وهو ما عُرِف عنه من جزالةِ لفظٍ وقوةِ ديباجة وتوهج فكرة حين يبقى متذرعاً بالجديّة وعدم الاكتراث بما يوصمهم بهِ من خسةٍ وتدنٍ، فيقول(10):

تَحكَّــمَ باســـمِ الـــدِّينِ كُــلُّ مُـــذَمَّمٍ

ومُرتكـــبٍ حَفَّـــتْ بـــه الشـــبهاتُ

ومـــا الــــدّينُ إلا آلـــةٌ يشـــهرونها

إلـــى غَـــرضٍ يقضُـــونَهُ، وأَداةُ

وخلفُهُـــم الأســـباطُ تَتْـــرى، ومــــنهُمُ

لُصـــوصٌ، ومـــنهم لاطـــةٌ وزُنـــاةُ

فَهَـل قَضَـتْ الأديـان أَنْ لا يـذيعُها

علـــى النـــاسِ إلا هـــذه النّكـــراتُ

لقد كشف الشاعر عن بواطن الأشياء، وأخرج التهكم من مكمنه، وهو يقوم بالكشف التدريجي عن جوهر الحكاية التي بدأت تتوضح بيسر حتى بلغ موطن الطعن القادر على الإجهاز على خصمهِ وبيان خفاياه بطريقة ساخرة متمكنة من كشف الخلل والألم حين يرى الشاعر في قوة الخطاب لذةً تخفف عن نفسه حجم المكابدة بحيث يصبح طرفا الخطاب: اللفظي والمعنوي متقابلين وقادرين على الوصول إلى الهدف في وقت واحد مما يوحي بحقيقة النزوع التهكمي المعبر عن تدرع الشاعر بدرع الهجاء، لأنه

شاعر تتلبسه حالة من الإحساس بالعجز أمام القوى المحيطة به فيجعل الشعر أداة قادرة على تحقيق العدالة بين سارق ومسروق. وبين جائع يتلظى وموسر يتجاهل الجياع بكلِّ خسّة،

وهو ما يبدو أيضاً في قصيدة (إلى الخاتون مس بل) الطافحة بالشماتة والسخرية والتشفّي، للتعبير عن حقيقة مقت الجواهري للإنجليز.

. 3 .

يتصاعد خطاب التهكم في شعر الجواهري في القصائد (عيادة الشر..، طرطرا، هاشم الوتري، يا أمّ عوف) ليصبح غرضاً واضحاً مستقلاً مشحوناً بالمواقف، ثم يتبلور بوصفه غرضاً شعرياً يترفع عن الهجاء المقذع في (طرطرا)، في الوقت الذي كانت قصيدة (هاشم الوتري) نمطاً مشاكساً من أنماط الهجاء السياسي المبطن الذي يتخذ الموقف الإيجابي غاية للكشف عن موقفه المناهض الساخر الذي يرفض الوصاية ويحاول أن يعوّض عن لعبة التماهي في أحضان الأجنبي بلعبة المتكتم الذي يفضي بالنتيجة إلى الاحتجاج المرير، ثم الإعلان الواضح عن موطن اللعبة المثيرة، حين تذهب بصفة المادح ثم تعلن عن موقف الهجاء المتحامل القادر على فضح المداهنات الكامنة في الأعماق، أنه يكشف عن خطابه المتهكم عبر حساسية التعبير، وشفافية قلب الموازين لعباً بالكلمات، وهو لعب خفي يتصاعد حد الإفصاح الجموح عن الصراع الدائر بين موقفين: أحدهما موقف الشاعر، والثاني موقف الخصم حيث تتشكل البنية الأساسية لخطاب التهكم في الكشف عن جوهر مضمونه حين يتجه التهكم نحو السخرية المرة التي تدمر الشخصيات المناهضة الأخرى فتتوضح البنية المناقضة، المتكاملة والمتجانسة في الوقت نفسه(11). مما يجعل القصيدة نوعاً من النقيضة المتفردة التي تنقض الواقع بوصفه نصاً سابقاً وتنسج على منواله، وهذا هو الفيض الجواهري القادر على مناكدة الآخر وتقريعه بقوة، فقد كانت قصيدة (طرطرا..!) من النمط الساخر التي تمثل نمطاً شعرياً منقرضاً شادَ عليه الشاعر نمطاً جديداً مستعيناً بالواقع الماثل، تلمس أصولها في أرجوزة تمثل بها عبد الله بن عباس حين خرج الحسين من المدينة قاصداً الكوفة حينما رأى عبد الله بن الزبير يتحيّن الفُرصة للوثوب على الحجاز فقال متمثلاً(12):

يا لكَ من قبّرةٍ بمَعمَرِ

خلالكِ الجوُّ فبيضي واصفري

ونقري ما شئت أن تنقري

ثم نُسج على هذا المنوال في العصر العباسي، فكأن الجواهري يرى في البحث عن اقتناص الفرص أسلوباً مذموماً ومرفوضاً منذ القدم، فكيف تحوّلت هذه النقيضة إلى فعل شعري قادر على كشف الصراعات الماثلة في ثنايا الواقع؟ لأنها كانت رداً ساخراً على مرسوم صيانة الأمن العام وسلامة الدولة رقم (56) لسنة (1941م)؛ لذا كانت القصيدة منذ البدء مستندة إلى التهكم الذي يفوق التندر والسخرية، إن لم يكن من النمط الهجائي المكشوف غير المبطن بأيّة زخارف أو غلالات حين يقول(13):

أيْ طرطرا تطرطري

تقدّمي تأخرّي

تشيعي تسنّني

تهوَّدي تنصَّري

تكرَّدي تعرّبي

تهاتري بالعُنصرِ

تعمَّمي تَبرنطي

تعلَّقي تسدَّري

كوني . إذا رُمتِ العُلى

من قُبلٍ أو دُبُرِ

صـــــــــالحةً كصـــــــــالحٍ

عـــــــــامِرةً كـــــــــالعُمري

إنها صورة حية لواقع العراق من الداخل من حيث المذاهب والأديان والقوميات، والوضع السياسي الذي لما يزل العراق يعاني منه لحد الآن،

والشاعر بحكم ملكته يستطيع أن يستوعب الحركة الداخلية للوطن والمجتمع ثم يتهكم على من يقودنها ويعتقدون بأنهم يبغون مصلحة البلد، فيكشف عن طبيعة الشخصيات المهجوة حين يظهرها عارية على السطح وهي تتقلب من موقف إلى آخر حيث تُشكل هذه الحقيقة مركز الثقل في خطاب التهكم النافذ نحو الأعماق ليجعل الهجاء السياسي سبيلاً إلى النقد اللاذع البعيد عن المصلحة الآنية، والألفاظ المبتذلة، فالقصيدة على رغم وضوحها تستند من حيث المرجعية إلى جانبين:

الأصل الذي نسج على منواله، والواقع الذي صبَّ جامَ غضبهِ عليه وهما يمتزجان امتزاجاً جسدياً وروحياً لا يدع لمتشكك أن يتشكك في قدرة الشاعر على استحضار الماضي والإنشاء على منواله؛ مما يعني أن إشكالية التناص بين (النص القديم) و(النص الجديد) هي إشكالية تَمثُّل أكثر منها إشكالية تأثر وتأثير، فالتمثل هنا هو تمثل فكرة نضجت وتفجرت بومضات نفسية مشحونة بتهكم مرّض رموز الماضي الذين كان لهم أمثال في رحم الواقع (أو الحاضر). وهذه الصلة الجدلية بين زمني الماضي والحاضر هي صلة وجود مستديم دفعت الشاعر في الوقت نفسه نحو تأسيس نقيضة متجددة تبلورت على وفق طابع تهكمي يختزن وجع النكتة والضحكة الأليمة المكبوتة التي تتصاعد إلى قهقهة للتعبير عن قوة تأثير الوجع المحيط بالنفس والجسد، فالشاعر لا يميل إلى الهجاء المقذع، والشتم الصريح، والإدانة المباشرة، بقدر كونه يحتج، ويصنع النكتة الساخرة التي تعري طبيعة القوى المضادة له من خلال سلبه لقدراتها في التأثير والشرعية، وتحويلها إلى هُزأة حيث يغتصب (الضفدع) مثلاً سمات (ليث قَسوَر) ويتلبس (الغبي) و(الأحمق) ثوب (العبقري) فيتصاعد الخطاب التهكمي المستوطن في ثنايا الألفاظ ليكشف للمتلقي، من خلال التوظيف البلاغي لمعطيات القصيدة المحكمة النسج التي تفضح عورات الآخر ثم يستخدم القَسم أداة لتوكيد الخطاب بما يبرّز ملامح السخرية التي توحي بالمسكوت عنه، أو النص الغائب، بوصفه نصاً غير مكتوب، أو غير مصرّح بهِ، ولكن يفترض حضوره، لأنّه يحيل إلى العلاقة المقموعة، الذي يمكن اكتشافه عن طريق القراءة الواعية لأنظمة الخطاب، وقوانين تشكيله لمستوياته(12). المتعددة مما يحيل إلى انفتاح النص نحو التأويل للعمل في منطقة (المابين) عبر فضاء الاخـ(ت)لاف الذي هو ليس فضاء الذات، ولا فضاء الموضوع، المكان الذي تقول فيه الذات أنّها ليست ذاتاً متفوقة(14). والجواهري على رغم حساسيته الذاتية يعرض التناقضات الماثلة في فضاء الاخـ(ت)لاف (هنا) بعيداً عن حضوره الذاتي المهيمن، لكنه حضور معبر عن حساسية العلاقة بين الواقع والمثال حين يقول(15):

أي طرطـــرا ســـيري علـــى
نـهجِهـــــمُ والأثَـــــرِ

واســـتقبلي يومَـــكِ مِـــن
يـــــومهم واســــتدبري

واجمعـــي أمـــركِ مـــن
أمـــــرهم تســــتكثري

كـــــوني بُغاثـــــاً واســـــلمي

بـــــالنفسِ ثــــم اســــتتري

إن طوّلـــــــوا فطـــــــولي

أو قصّـــــــروا فقصـــــري

أو أجرمـــــــوا فاعتـــــذري

أو أنـــــــذروا فبشِّــــــري

ثـم يختـتم القصـيدة بتضـمين نصـي مـن قصـيدة ذات موقـف تـاريخي خـاص، ثـم ينهيهـا بسرعة تختزن المفارقة التي هي جزء من حركية الخطـاب التهكمـي الـذي ينسـاب مـن سـيرورة القصـيدة وفاعليتهـا النصيَّة المتحكمـة فـي إثـراء الـنص وتمتـين الصـلة بـين الماضـي والحاضر (16):

أيْ طرطـــــرا "يـــــا لَـــــكِ

قُبـــــــرَةً بمعمــــــــرِ

خــــلا لـــك الجـــو" وَقَــــد

طــــاب "فبيضـــي واصـــفري"

"ونقــــرِّي" مـــــن بعــــدهم

"مـــا شـــئت أن تُنقــــرِّي"

قَـــد غفـــل الصَّـــياد فـــي

لنـــــدنَ عنــــكِ فابشـــري

جاءت الضربة الأخيرة مثل خاتمة الحكاية التي تستند إلى المفارقة، لأن أية نقيصة تحتوي على موقفين متناقضين، يقومان على الاستفهام الـذي يصـعّد حركـة الكشـف عـن خفايـا الخطـاب التهكمـي الـذي يتـدفق عبـر شـحنة دافعـة تلهـب الأجـواء بـوميض متـوهج ينـدفع مـن خلـل الرّمـاد ليتفجـر لهبـاً. مما يعبر عن فاعلية النص وتعدد رؤاه في الوقت نفسه.

. 4 .

> الانقلاب الذي حصل في قصيدة (هاشم الوتري) هو تعبير عن رغبة ملحة في المشاكسة لتوكيد جانـب الحقيقـة الراسـخ فـي الأعمـاق؛

فتحـوّل مـن التكـريم إلـى التقريـع والـتهكم المـرّ المتفجر الذي يجسد روح الشاعر المتمردة والقادرة على كشف الواقع المستكين فقد اختار الجواهري الوتري مثالاً استطاع من خلاله أن يشحن طاقاته الشعرية بخطاب متهكم يسري في الأعماق البعيدة بقـوة المتحـدث الجـاد المتبـرم الصـامت ليتفجـر الصراخ السـاخر القـابع فـي الأعمـاق، إذ تحولـت اللعبـة إلـى نـوع مـن التشـفي المتوقـد الـذي جعـل الجواهري يتسلى بفريسته تسلي الليث الآمن الذي لا يهـاب خطـراً، تتقلـب أفكـاره بـين الجـد والهـزل تقلّـب الواجـد الآسـر حيـث التـوزع بـين مـوقفين: أحـدهما حقيقـي. والآخـر كـاذب ومزيـف، فعمـد الشـاعر إلـى فضـح قـوى الزيـف وكشـفها بكل قـوة عبـر لغـة متدفقـة ذات ديباجـة متماسـكة وتركيـب رصـين متصـل بـالتراث، قديمـه وحديثـه، بمـا حقق متانـة الاتصـال ووحدة الموضـوع والقصـيدة، حتـى يتمكن من هدم أوكار الرذيلة ويؤسس وجوده بكل كبريـاء وقـوة فـي قلـب الركـام الهائـل مـن المواقـف الكاذبـة التـي تعبـر عـن ارتمـاء مهـين بأحضـان الأجنبـي إلـى موقف منحـاز للفقراء والشـاعر معـاً، وهـذا مـا يجعـل المفارقـة بـين المـوقفين متجـذرة بوصف المفارقة نوعاً من النقيضـة(17). لأن أيـة نقيضـة تحتـوي علـى مـوقفين متصـارعين، يقـوم الاستفهام بتصـعيد حركة الخطاب التهكمي ليكون كالشـحنة الدافعـة التـي تلهـب الأجـواء بـوميض

متدفق يتفجر منه حمم جواهري ممض(18):

إيــهٍ "عميــد الــدار" كُــلُّ لئيمــةٍ

لابــدَّ . واجِـدةٌ لئيمــاً صــاحِباً

ولكــلِّ "فاحشـــةٍ" إلتمــاعِ دميمــة

سُــوقٌ تتــيح لهــا دميمــاً راغبــا

ولقــد رأى المســـتعمرون فرائِســـاً

مِنَّـــا، وألفــوا كَلْــبَ صــيد ســائبا!

فتعهـــدوه، فـــراح طـــوع بنـــانهم

يَبْـــرُونَ أنيابـــاً لَـــهُ ومخالِبـــا

أعرَفَــت مملكــةً يبــاحُ "شــهيدها"

للخـــائبين الخـــادمين أجانبـــا

مُســـتأجَرون يُخرِّبـــون ديـــارهم

ويُكـــافئون علـــى الخـــرابِ رواتِبـــا

> يصعِّد الشاعر أوار النقيضة ليكشف عن خيبة متوغلة في ركام الحاكمين والخائبين الذين يخربون ديارهم، فيجلو الصدأ عن الأسرار بطريقة تراتبية متسلسلة تعبر عن تنظيم متقن للأفكار،

مما يجعل القصيدة وحدة فنية متماسكة تعري البواطن بأسلوب مفعم بالتشفي المشحون بسخط جامح، وتهكم متجدد يتقلب بين الجد والهزل ليثير إحساساً بالبهجة والانتشاء في نفس الشاعر بما يعري عيوب الخصم بطريقة تصاعدية يقوم التهكم فيها بإماطة اللثام عن واقع خاوٍ مترهل وقميء، مما يمنح المتلقي شحنات متوالية من السخرية بطريقة العارف المتجاهل، والمتجاهل الذي يقودك تدريجياً حتى لحظة التفجر حيث الضربة القاضية المدمّرة التي تُجهز على الخصم، مع استمرار مستمر لقوى عديدة تستعير من التراث العربي صورها وتضيف إليها ما استجد لتغدو نسيجاً متصلاً بالماضي ومتجدداً مع الحاضر بقوة حتى الضربة الأخيرة التي مهدّ لها بقوله(19):

الآن أُنبيــك اليقـــين كمـــا جَـــلا

وضــح "الصَّــباحُ" عـن العيـونِ غياهبـا

فلقــد ســكتُ مخاطبــاً إذ لــم أجِــدْ

مــن يســتحقُ صــدى الشُّـكاة مخاطبــاً

أُنبيــك عــن شــرِّ الطُّغــام مفــاجِراً

ومفـــــاخراً، ومســــــاعياً ومكاسِـــــبا

الشــــاربين دم الشَّـــبابِ لأنَّـــهُ

لــو نــالَ مــن دمهــم لكــانَ الشَّــاربا

والحاقـــدين علـــى الـــبلادِ لأنّهـــا

حقَـــرتهم حقـــرَ الشـــباب السَّـــالبا

شَــلَّت يــدُ المســتعمرين وفرضُــها

هــذي العُلــوقَ علــى الــدِّمَاءِ ضــرائبا

تسير القصيدة بحركة تراتبية سببية، عبر حركة السبب والمسبب، حين يكشف الشاعر عن الأسباب الواحد تلو الآخر ليزيد من قدرته في إقناع الآخرين ويشد انتباههم مثلما يشد أواصر القصيدة بقدرة لغوية قادرة على ربط المقدمات بالنتائج، تمشياً مع جوهر التفكير المنطقي السليم الذي يجعل الاتصال بين الجمل اتصالاً جمالياً وموضوعياً، وهو اتصال يعبر عن الدرية والجهد والموهبة في آن واحد، بما يكشف عن حركة الأشياء وعدم الانغمار المباشرة بالمفردات والصور والأفكار، فجاءت القصيدة نسيج وحدها،

مـن حيـث كشـفها لمتغيـرات الظـروف، والرضـى بـالعيش المتقشـف للحفـاظ علـى وحـدة الموقـف وسـلامته مـع العلـم أن الشـاعر اسـتخدم قدراتـه الأسلوبية بكل مدياتها من العرض الوصفي إلى الاستفهام الإنكاري إلى الوقوف بنديه أمام الخصم عارضاً نفسه كأنموذج للتصدي بوجه الطغاة على وقف عقيدة أن تكون موجوداً أولاً(20):

لستُ الـذي يعطـي الزّمـان قيـادَهُ

ويـــروحُ عـــن نهـــجٍ تـــنهَّج ناكِبـــا

آليـــت أقـــتحم الطغـــاةَ مُصـــرِّحاً

إذ لـــم أُعـــوَّدْ أن أكـــون الرَّائبـــا

وغرستُ رجلـي فـي سـعيرٍ عذابهم

وثبـــتُّ حيـــث رأى الـــدّاعي الهاربـــا

> كشف الجواهري أنّه هو الخصم العنيد الذي لا يلين فحقق الامتزاج الذاتي بحقيقة الفعل الشعري بوصـفه ضـمير شـعبه وصـوت أمتـه، بطريقـة موغلـة نحـو الحقيقـة لخلـق المفارقـة الواضـحة المثيرة للتهكم المتوطن في النص كما فعل في قصيدة "يا أمَّ عوف".

. 5 .

تـنبض قصـيدة (يـا أمَّ عـوف..) بالسـخرية والاستهجان منذ مطلعها من خلال ما يكتنفها من مفارقـة تحتمـل شـيئاً مـن التأويـل الـذي يحـاول "الكشف عمّا هو متخف" عبر فضاء الاختلاف، وجدل المباعدة والملاءمـة، ممـا يسـتلزم التمـاهي النفسـي التقليـدي للقـارئ بالشخصـيات والسـمات الموصـوفة، ويسـتلزم (بـالأحرى) تبييناً لوضـعيات النص(21). حين يدمج شخصه مع نداء الجماعة فـي مواجهـة (أم عـوف) وهـي راعيـة غـنم ريفيـة استضافت الشاعر عام 1955م، فقال(22):

يـــا "أمَّ عَـــوفٍ" عجيبـــاتٌ ليالينـــا

يُـدنينَ أهواءهـا القصـوى ويقصـينا

فـي كـلِّ يـومٍ بـلا وَعـي ولا سَـببٍ

يَنـــزلن فاســـاً فـــي حُكـــمٍ ويُعلينـــا

يُـدفِنَ شـــهدَ ابتســـامٍ فـــي مراشـــفنا

عَـــذباً بعَلقَـــمِ دمـــعٍ فـــي مآقينـــا

ويقتـــــرحنَ علينـــــا أنْ نجرعَـــــهُ

كالسّـم يَجرعــهُ "سـقراطٌ" توطينــا

تقوم المفارقة التأويلية على استغلال مساحة (المابين) المحصورة بين نقيضين أو وجهين حيث يبـرز الفـرق بينهمـا محمّـلاً بالاسـتخفاف، فوجـه العجـب بهـذه الليـالي التـي هـي ليـالي الشـاعر وصحبه هو مفارقة (الإقصاء) و(الدنو)، ومفارقة (النـزول) و(العلـو)، ومفارقـة (العذوبـة) و(العلقم) ومفارقة (القتل) و(التوطين) إذ تبدو هذه الحركة بـين النقـائض بسـيطة واعتياديـة مـن حيـث الافتراض، ولكنهـا مـن حيث حقيقـة الأمـر تبـدو ساخرة تدفع الشاعر نحو التهكم من وضع مزرٍ يقوم على مفارقات غير ممكنة. ثم يتضخم هذا التأسيس على وجود اللاممكن وينمو ليصبح نافذة تتســع باتجـــاه الاســـتخفاف المـــبطن بالهجـــاء المشحون بلوعة الألم والعذابات الدائمة بما يعكس المدى الواسع الذي تشتغل عليه لغة الشاعر وهي تجـوب فضـاء الاخـتلاف لتحقيـق المواجهـة بـين المتلقـي والـنص عبـر حركـة الصـراع المتمثـل بطريقـة نديـة مفعمـة بالاحتجـاج، أو بـين الشـاعر والآخـر حيـث تتمحـور مفارقـة (نحـن) و(هـي)؛ المفارقـة التـي تـدفع حركـات (الطبـاق) البلاغيـة المرسـخة فـي اللغـة الشـعرية نحـو صـراع متفجـر بـالاختلاف، وهـو اخـتلاف يمثـل الصـراع بـين الحقيقة والمثال بحيث أصبحت الراعية (أم عوف) موضـوعاً للمقارنــة بـين طـرفين متصـلين بذاتيـة

الشاعر نفسه على رغم افتراضه أن هذه المقارنة هي (بينها) و(بينهم) كمحاولة لتبيين الاختلاف عبر حساسية الذات حينما انتقل من مفارقة (بيت الشَّعر) إلى (بيت الشِّعر) ليصل إلى الحرمان الذاتي حيث تتواصل رؤى الشاعر حد التوجع والإحساس بالسخرية عبر ما يبثه من حياة هذه الراعية وشعور بضياع الأحلام، والتيقن بأن من يهدينا (ضليل) وهي ثورية واضحة تقوم على استحضار الماضي عبر شخصية الملك الضّليل أول من قدح زناد الشعر، وعلى أن من يقودنا (ضال) أي تائه فعقد مقارنة بين رعاة البلد الذين ضلّوا وبين راعية لا تَضِلُّ؛ مما يكشف عن طبيعة الخطاب التهكمي الكامن في القصيدة، وهي تخفي فكرة (المناقضة/ المعارضة) هذه والتي هي نوع من (التضليل) الذي يذهب بعكس ما يظهره الخطاب في علاقاته النصية(23). لكي يتمكن من مكاشفة المتلقي بالتدريج حين يعرض له حالة من حالات بلده عبر دلالة الاختلاف التي تستند إلى أسلوب (الطباق والثورية) حينما يقول(24):

إنّـا أتينـاكَ مـن أرضٍ ملائكُهـا

بـالعُهرِ تُـرجِم شَـبحٌ للـذُّلِّ يصـمينا

مـن عهـدِ "آدم" والأقـوامُ مزجيـةٌ

، خـوف الشـرورِ، الضـحايا والقرابينـا

أكلَّهـا ابتـدعَ الإنسـانُ آلهـةً

للخيـرِ صـيَّرها شـرٌّ ثعابينـا!

فيعقد مقارنة بين الخيرِ والشرّ مشيراً إلى بدءِ ولادة الشر منذ خلق الله (آدم) أباً للبشرية، فكأنه يمدُّ بأفقهِ نحو حركة الصراع الأزلي بين المتناقضات وحركة الوجود، وكأن جدل الحياة كلها يقوم على صراع زبدته العدالة بوصفها سيرورة دائمة وأن حقيقة الشر مفترضة لا وجود لها إذ تبدو مفارقة الحقيقة والافتراض؛

ولهذا كانت الثعابين طارئة كما هي حال (الشيطان/ الحية) بوصفهما رمزاً للخديعة التي هي الأخرى فعل طارئ على حركة الوجود، وسيرورة الحياة مما يكشف عن بنية الصراع المستديمة،

من هنا يرفض الشاعر متهكماً لعبة الخديعة الطارئة بطريقة ساخرة عبر لغة متفجرة تجمع بين ثراء الماضي وقوة تأثيره، وبين نضج الأسلوب الشعري المتجدد الذي جعل القصيدة تبدو طازجة في كل حين مما ولّد مفارقة أخرى أحدثها الزمن نفسه حين جعل خطاب الجواهري الشعري يُحشِّد قدراته التهكمية كجزء من كيانه ووجوده الذي لا ينفصل عنه بحيث يمكن القول أنه إحدى خصائص القصيدة الجواهرية، وإن اختلفت أجواؤها وأعراضها وموثباتها. أي أنّها قصيدة ذات قدرة هجائية مبطنة تقوم بتشكّل أبعادها داخلياً من خلال الحركة الجوهرية للنص بمدياته الفنية والفكرية نتيجة ما يكتنفه من روح متمردة تنعكس عن تجليات شخصية الشاعر في نصه الذي يتململ تحت نوع من الاحتجاج وعدم التسليم للظروف والوقائع. وهو ما يجعل القصيدة الجواهرية ذات طابع هجائي واضح، بعيد عن الابتهاج، قريب من التمرد والاحتجاج لكي يبدد الرتابة والاستسلام ويعبر عن رفض جلي للخضوع، مما يعني أنها قصيدة تخفي أكثر مما تظهر، فهي قصيدة مكهربة في أعماقها بكل ما تطرحه ملامحها الخارجية.

***

الإحالات:

(1) مـن وعــي الغربـة حتــى وعــي الغربـة: فـوزي كـريم، دار الحريـة للطباعــة، (بغـداد، 1392 هــ/ 1972م): ص60.
(2) الهجـاء: آرثـر بـولارد، ترجمـة: عبـد الواحـد لؤلـؤة، دار الحريـة للطباعـــة (بغـــداد، 1979م): ص13.
(3) نفسه: ص100.
(4) من وعي الغربة: ص110.
(5) الفكاهـة والضـحك: شـاكر عبـد الحميد، عالم المعرفة (الكويت، 2003م): ص47.
(6) نفسه: ص69.
(7) ديـوان الجـواهري، وزارة الإعـلام (بغداد، 1973م): 468/1.
(8) الجـواهري شـاعر العربيـة: عبـد الكـريم الـدجيلي، مطبعـة الآداب (النجف، 1972م): 462/1.
(9) الفكاهة والضحك: ص41، 51.
(10) ديوان الجواهري: 468/1 . 469.
(11) الفكاهـــة والضـــحك: ص41، 44، 50.
(12) تـاريخ الطبـري، دار المعـارف (القاهرة، 1968م): 384/5.
(14) ديوان الجواهري: 3/ 121.
(13) التفاعل النصـي: نهلـة فيصـل الأحمـــد، مؤسســـة اليمامـــة (الرياض، 1423هـ): ص287.
(15) نصـيات: هيـو. ج. سلفرمان، المركز الثقافي العربـي (بيروت، 2002م): ص6.
(16) ديوان الجواهري: 125/3.
(17) نفسه: 126/3.
(18) المفارقـة: د. ســي. ميوميـك، ترجمـة: عبـد الواحد لؤلـؤة، وزارة الثقافـــة والإعـــلام (بغـــداد، 1982م): ص38.
(19) ديوان الجواهري: 398/3.
(20) نفسه: 399/3.
(21) نفسه: 402/3.
(22) نفسه: 199/4.
(23) التفاعل النقي: ص294.
(24) ديوان الجواهري: 203/4.

❒❒❒

واحة الشعر

□□

((ملحمة الإنسان))

شعر: ممدوح فاخوري- سورية

1 . الوحوش البشرية

ما الوحش؟
وحشُ الغابِ.. أم وحشُ البَشَرْ ؟
تَبارَتِ الوحوشُ والصُّوَرْ
فَصـــورةٌ لِأحمـــقٍ وصـــورةٌ لمــن غَــدَرْ
وَصـــورةٌ لِمُـــرْتَشٍ (يَقبِض) لكنْ في حَذَرْ..
وآخَـــرٌ يَعُـــدُّها.. بِحِشـمةٍ وفـي خَفَـرْ..
دنيا... وكم مِنْ عَجَبٍ في طِيِّها، ومِنْ عِبَرْ!

***

جُنَّ جُنونُ الغابِ
واختلَّتْ موازينٌ،
وعَمَّ البغيُ وانتشرْ
وحارَتِ الألبابُ:
شرْعُ الغاب أَمْ شرعُ البَشَرْ ؟
وقيلَ:
لا فرقَ.. وإنَّما العَقْلُ انْحَدَرْ
يا قرنَنا .. يا آخِرَ القرونِ..
كنتَ المنتظر !
هل أَفْلَتَ الزِّمامُ،
والرَّأيُ غدا لِمَنْ بَطِرْ ؟
لكلِّ أحمقٍ أَشِرْ ؟
مَنْ صارعَ الحقَّ انتَصَرْ ؟
تَقَهْقَرَ التاريخ.. وارْتَدَّ البَصَرْ
، تَوَّاً، إلى قرنٍ غَبَرْ
يَروي حكاياتِ البَشَرْ:
يا لعنةَ القُرونِ.. لو تَنْظُر يا عَصْرَ الحِجارْ (1)
صَنَعْتَ للإنسانِ، مافي الوُسْعِ، لكنْ يَصْنَعُون للدَّمارْ
أَنَدَّعي؟.. ما تَدَّعي الوحوشُ في القِفارْ.؟
أَنَظْلِمُ الوحوشَ في القفارْ؟
لا يَدَّعُون أنَّهم شادُوا الحضاراتِ وَشَيَّدوا الدِّيارْ..
وأنَّهم يُشيِّدون "جَنَّةَ" الدُّولارْ..

لو تُغْمِضُ الجفونُ مِنْ حَياءٍ قَرننا المُنهارِ
يا قَرْنَ الحِجارْ
لو تَنْطِقُ القرونُ والعصورُ والآثارْ
لَزالَ بُرْقُعُ الحياءِ وانْجَلَى الغُبارْ
هُمْ يَمْتَطُون صَهْوَةَ التَّيَّارْ
ويَمْخُرُون في شواطئ البحارْ
ويقتلون.. يَذْبحونَ..
يَغتالونَ.. يَهْدِمونَ.. يَجْرِفونَ.. في فَخارْ
لكنَّهمْ يَنْسَوْنَ أنَّ الحَقَّ لا ينهارْ
سيُصبحون طُعْمَةَ الأَرْجُلِ، وَهْيَ تُواري العارْ..

2 . أمُّ القنابل

في عيد الأمّ!

أَسَمِعْتِ ما سَمَّوْا
بِعيد الأُمِّ
عيدِ الحُبِّ والإنسانْ
وَرَمَوْا بِها طُلَقاءَ مِنْ إثْمِ الرذيلهْ
أَسَمِعْتِ يا رمزَ الفضيلهْ
"أمّ القنابلْ"
في عيدكِ . اللَّهمَّ غفرانَ الحِجا والحقِّ . أُمٌّ للقنابلْ!
ما أسوأَ الزَّمَنَ الذي نحياهُ، بل ما أَعْدَلَهْ!
شَوْطٌ.. ويَلْقَى الأحمقُ المجنونُ فيهِ أَجَلَهْ
شَوْطٌ لهذا الأحمقِ المجنونِ.. شوطٌ لن يطولْ
حتَّى يَزُولْ

أُمُّ الرَّدَى.. لا أُمَّ لكْ!
وَيْلَكَ.. وَيْ.. ما أَغْفَلَكْ!
طهارةُ الوَرَى لا تُنْتَهكْ
فَلْتَسْقُطوا....
في دَرَكٍ.. أيِّ دَرَكْ
ويلكَ.. وَيْ.. ما أَحْقَرَكْ!

***

يا قاتلَ الأطفالِ.. فِيمَ تَحْلُمُ؟
أيُّ فخارٍ لَكَ إِذْ تُهَدِّمُ؟
أَلَمْ تَكُنْ طفلاً.. أَلَسْتَ والِداً؟
كيف إذاً تَقْتُلُهُمْ.. يا مُجْرِمُ؟

***

أَلَسْتَ تَرْعَى، كالرِّجال، أُسْرَةً
أَمْ يَغْلِبُ "اختصاصُ" راعي البَقَرِ؟
بِأيِّ ثَوبٍ تَختفي وجِلْدةٍ
قل لي: أأَنتَ بَشَرٌ كالبَشَرِ؟!

3 . حقيقة الأمر

إنْ كـــــان عنـــــــدكمْ سُــــــرّاقْ
وشَّــــــحَتِ الأرزاقْ
فالحــــــلُّ لـــــيس فــــــي العـــــراقْ
دواؤكُـــــمْ عنــــدَكُمْ
الــــــنِّفطُ لـــــــيس بالتِّريـــــــاقْ!!

***

زَعَمْــــــــتُمُ: "أورُبـــــــةٌ" عليلـــــــهْ
قـــــد أصـــــبحتْ عتيقـــــةً قديمَــــهْ

نقول: إنَّ الدَّوحةَ الاصيلَهْ
تحفظ دَوْماً جِدَّةَ الأرُومَهْ
وإنْ يكن جديدُكُمْ "عَمَالَهْ"
فإنَّ هذا مَنْطِقُ الحُثالَهْ
وإنَّما الجديدُ في الأصالَهْ

***

الكُلَّ يعلمُ ما حقيقتُكُمْ
وحقيقةُ الحرب التي أوْرَيْتُمُ
النّفط للإنسان، ليس لكُمُ
إلا إذا اسْوَدَّ به وَجْهُكُمُ

***

زعموا: نزهةٌ لهمْ لِيَعُودوا حاملينَ الورودَ والأزهارا
نزهة لن تَطُول، ثم يؤُوبُون بنصرٍ مُؤَزَّرٍ لا يُجارَى..
يمتطونَ الظلامَ، والجُبْنُ لا يَأْلَفُ غيرَ الظلامِ يومَ النِّزالِ
كلَّما رُدَّ حقدُهم ضاعفوا القَصْفَ، وأَدَّوْا في الغَدْرِ خَيْرَ مِثالِ..

***

لعنةُ القرنِ.. تأكلُ النارُ بَغْدادَ، وَتَصْلَى القلوبُ مِنَّا أُوَارَا
مجلسُ الأمنِ، لا "عنانَ" ولا أَمْنَ، فهل أَفْلَسَ الوَرَى أو خارا

***

أيُّ جُبْنٍ.. شأنُ الجبانِ الوَغْدِ أن يمتطي الظَّلامَ سِتَارَا
كلَّما راعَهُمْ مِنْ الشمسِ خَيْطٌ لَزِمُوا جُحْرَهُمْ لِيَقْضُوا النَّهارا..

***

وَتطَلبونَ مَدَداً مِن آلةٍ لا مُخَّ مِنْ ورائِها ولا عُقُولْ
ما تصنعُ الآلةُ في الحربِ إذا كانت عقول حامليها في سُفولْ
حضارةُ الأُمَّةِ لا وزنَ لها إنْ لم يكن في قلبها لها أُصُولْ

حضـــارةُ العُـــرْبِ، ومَجْـــدٌ إرْثُهـــا، لا يعتريهمـــــا ضَـــــعف ولا أُفُـــــولْ

***

أيُّ فضـــــــيحةٍ وأيُّ "بَهْدَلَـــــــهْ" لا شـــيءَ فـــي رؤوســـكم ســـوى البَلَـــهْ

ألـــيس فـــيكم عاقـــلٌ يـــا جَهَلَـــهْ مَـــنْ قـــالَ: فـــي المَراكِـــب "المُؤَلَّـــهْ"

حمايـــةٌ مـــن الـــرَّدى يـــا قَتَلَـــهْ؟ الـــرأسُ إنْ يَفْـــرَغْ أَبـــى أن تَشْـــغَلَهْ

حقيقةٌ.. ولا يُساوي خَرْدَلَهْ

***

مـــا أَشْـــبَهَ العُـــدْوانَ بالـــدَّعارَهْ

يُوقِـــعُ، مهمـــا يُغْـــنِ، بالخَسَـــارهْ

والمعتـدي إنْ يَسْـطُ يومـاً لـيس فـي

إمكانـــــهِ أنْ يَبْسُـــــطَ اســـــتعمارَهْ

حُجَّتُـــهُ مهمـــا انْطَلَـــتْ مُنْهـــارَهْ

***

مَـــنْ يَـــنْسَ أَصْـــلَهُ فـــاللَّونُ شـــاهدُ

لكنَّـــه الطبـــعُ الغريـــبُ الجاحـــدُ

يُنْكِـــرُ أصـــلَهُ ويَنْسَـــى لونَـــهُ

ولـــيس للحِرْبَـــاءِ لـــونٌ واحـــدُ..

***

وتَـــدَّعُون.. تَكْـــذِبُونَ.. والكَـــذِبْ

خُطَّـــهُ مَـــنْ يَبْغـــي الفـــرارَ والهَـــرَبْ

ويُرسِـلُ التهديـدَ فـي أوهـى سَـبَبْ

لِيُبْعِـــدَ التُّهمـــةَ عنـــه والرِّيَـــبْ..

***

بغـدادُ.. يـا دار السَّـلام.. أنـتِ تـدفعينْ

حســـابَهم، حســـابَ بعـــض الخـــائنينْ

بَقِيـتِ فـي حرائـقِ العـدوان.. كـم تـدافعينْ

وَهُـــمْ.. علـــى وجـــهِ الطريـــقِ يحلمـــونْ

بِمُتْعَـــةٍ صـــاغوا لهـــا القلـــوبَ والجفـــونْ

تَعْمَى القلوبُ في الصُّدور.. لا تَعْمَى العيونْ

***

بَشَّـارُ، أنـتَ الوَعْـدُ.. أنـتَ الأمـلُ

للعُـــرْبِ.. للإنســـانِ أنَّـــى يَنْـــزِلُ

عُـــدْوانُهُمْ يَفْضَـــحُهُمْ، لـــو عَقِلُـــوا،

ومــا دَرَوْا.. بِحَــتْفِهِمْ قــد عَجَّلُــوا

المــوتُ للعُــدْوانِ.. حَــانَ الأَجَــلُ!

نيسان 2003

* * *

□□□

الهوامش:

(*) . من ملحمة .. وُضعت على أصوات الطبول...

(1) . العصر الحجريَّ.

وكان صديقي

شعر: مظهر الحجي- سورية

وكان صديقي
دَرَجْنا على أوّل العمرِ فَرْخَيْ يمامٍ
قطعنا إلى مجلس الشيخ دربا من البرد والخوفِ
كنّا نعوذُ بأمّ الكتابِ
ونكتبُ صاداً لنمحوَ دالاً
على لوحنا الشاحب الوجنتين
قليلاً قليلاً بزغنا
وطالت ظلالٌ على الأرضِ
كنا نَخِبُّ عفاريتَ إنسٍ إلى آخر الشوطِ
حيث العياءُ ودورةُ نومٍ سعيدٍ ليومٍ جديدٍ.
وكان رفيقَ الدروبِ التي شاركتنا جنونَ الطفولةِ
أو شاكستنا
وعاشت ندوباً على وجه أقدامنا العاريهْ
وشبراً فشبراً نمونا بنذرٍ
لروحِ وليّ حفيظٍ
وطال على الصدر خيطُ (الحِجَابِ)،
فعاثت بنا شَيْطناتُ الصغارِ
عرفنا طريقَ البساتين زَوْراً فزورا(1)
عرفنا طريق (الخرابِ)(2) وطعمَ الكرومِ، وماء (المُعَدَّسِ)(3)
كنا نُقيم ممالكَنا في الهواءِ
نشارك بعضَ الحساسين أسرارنا
ونعطي الشجيراتِ أسماءَنا
وبعضَ الضفادع ألعابنا
وأُبْنا معاً بعد عمر وعمرٍ
لتزهوَ أجسادُنا بالخدوشِ،
ندوبِ الشجار، وشوكِ العروشِ
وكان صديقي.
تناهَبْنَا الدهرُ وَمْضاً فومضا
دُفعنا إلى مقعد الصفِّ
كان الطريق انبهارا
وكان المكانُ فضاءً مُمِضّا

وكانت أصابعُنا تلتقي في اشتباك ملحٍّ،
نذوب ببعضٍ
إذا مــا استشــاطَ المعلــمُ مــن شَــيْطنات (القرود)
وحيناً نسوحُ على أوجه الصبية العابثين
بقبضاتنا العاريهْ
وظهراً لظهر
نواجــه عــدوانَ مــنْ يَغْصِــبون الصــغارَ (عروسَ) الفداء.
وكلَّ صباحٍ أصابح بيتا من الطينِ،
ينمو على آخر الحيّ فِطراً هزيلاً
وكانت روائحَ فجر الجبال تفوحُ على البيتِ
تغزلُ في البال كوخاً وكرماً
ودرباً إلى العين بين (الحواكير)
يزهو بزهو امتلاء الجرارِ
وعذبِ (العَتابا)
وحين طرقت على الباب، باب الصفيحِ
وصَرَّ يرحّب بالقادم العذبِ،
كان صديقيَ بين الفراخِ
يزاحم زغبَ الزغاليل بالمنكبين
ليلمسَ أطرافَ قشِّ الطبقْ.
. طعامُ الفطور.
عميقا، خجولاً، رقيقا
تناهض صوت النداءِ بفلاّحةٍ متعبهْ
وكنت أزاحمُ جيشَ الصغار
لتهوي يدي نحو قشِّ الطبقْ
وما (فَضَّلَ اللهُ)، خبزٍ وزوفا وزعترْ.
وكانت روائح عشب القرى النائياتِ
تضوعُ على روح طين المكان
فيومض بعض الحنين، وصبر السنينَ
على وجه فلاحة متعبهْ.
وكان صديقي
رفعنا معاً بيرقَ الرفضِ
كنا نصيح مع الهاتفين:
لتحيا فلسطينُ، (نحن الشبابُ)، وعاشتْ بلادي.
وننسلُّ بين (الزواريب) برقاً خفيفاً، خفيّاً
تنطّ القلوب إلى الحلق خوفاً
نفرّ من الشرطةِ القامعين
نكرّ سريعا إذا ما تواروا، ويعلو الهتاف.
حلمنا معاً باجتثاثِ الظلامِ
وجوعٍ تجذّرَ في المتعبين
قرأنا معاً سيرةَ الفاتحينَ
وكانــت جيــادُ الحكايــا تَخِــبُّ بفرســانها الظافرين
تعربــد زهــواً بمــا ســطَّرته علــى صــفحة الخالدينَ
وشوقاً إلى قادماتِ المعاركِ
كنّا نطير مع الخيل خيلاً،
مهاراً تفيضُ على سطوة الحلم
سيفاً من السنديان العتيقِ،
توهّج في كفِّ ذاك الصبيِّ

فأشعل غافي المدائنِ
أيقظ موتى الدهور
يميل يمينا فيقتل ألفا
يميل يسارا فيقتل ألفا
ويضرب، يضرب حتى فَناءِ دِماءِ الغزاةِ
وآخر ليلٍ يُنيخ على صدر هذا الوطنْ
حلمنا معاً أننا قادمانِ
تحطُّ على شاربينا الصقورُ
وأنا سنفتح فتحاً مبيناً
حلمنا معاً أننا قادمون
ليبدأ في مُبْتَدانا الزمنْ
وكان صديقي.
شُروخاً شُروخاً تنامى الزمانُ
وألقى بنا في جحيم المكان سَجيناً وسِجْناً
تَقَرَّيْتُ في ظلمةِ القبو درباً عَبوساً
وكان الأنينُ يَقودُ خطايَ
وأكوامُ لحمٍ ترامى حُطاما
تَلَمَّسْتُ جاراً
تبعثر ذعراً
وساحَ بعيداً وراءَ الحطامِ
نظرتُ يميناً
فناحَ بخوفٍ عجوزٌ تآكلَ في شاربيه المشيبُ
نظرتُ أماماً، يساراً، وراءً
ورانَ على القبر صمتٌ
ورعبٌ بليغٌ تدافع بين عصيّ الكلام

تدلَّيْتُ رأساً على الأرض
روحاً تناثرَ في الهاويات
ودهراً فدهراً
تضاءلت في مُطْلَقِ القبوِ صِفْرا
وحين دعاني النداءُ العجولُ
تلفَّتُّ أبحث عني، فما أمهلتني ذئابُ النداءِ
جُمِعْتُ، رُفعتُ، حُمِلْتُ، رُميتُ.
. فما اسمكَ هذا الزمانَ؟
عميقاً، مُريباً، مُريعاً
تغلغلَ في الرأسِ صوتٌ بعيدٌ
وفاضَ على الروحِ نهرٌ من النارِ والذكرياتِ
تأملته برهةً، برهتين، ومات الكلامُ
تأملتُه بالذهول المريبِ
وكان تحجّر وجهاً وروحا
ومات على مقلتيه الغلامُ
. فما اسمك؟
غامت معاجمُ، غابت لغاتُ
همستُ: (المُعَدَّسُ)، (عاصي الخَرابِ)،
سنونو يهسهس بين الحواكير،
أشجارُ تينٍ.....
تناهضَ ومض كليلٌ بعين الصبيّ،
تماوتَ حتى خبا
ودار بظهر عريضٍ
تماهى مع الضفّة النائيهْ

تهاوت رفوف الصقور على شاربيَّ
تهالكتُ حلماً فحلما
وعدتُ إلى القبرِ
يخبو بصدري النشيدُ القديمُ،
رويداً، رويداً....
وكان صديقي.

***

الهوامش:

*(1) . **الزّور**: الطريق بين البساتين.*

*(2) . **الخراب**: اسم منطقة على نهر العاصي إلى الغرب من حمص.*

*(3) . **المعدّس**: اسم منطقة على نهر العاصي إلى الشمال من حمص.*

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

صلاة السنـابل

شعر...مريم الصيفي

كتاب الأبدِّية

نص : ممدوح السكاف- سورية

1-استحضار الغائب في دفن الحاضر

من أيَّةِ مادةٍ هُلاميَّةٍ صِيْغَتْ هذه الديونة القدريَّةُ وتَخَلَّقَتْ/ تسقط بي من شاهقٍ في أعلى جوانحي إلى ساحقٍ في وادي جوارحي/ تهوي كيخضور مصهور فوق ترابٍ مدهور/ تقتفي أثري/ تُواكِبُ خُطاي/ تشاركني سفري/ تسري في دِمَاي/ أَمِنْ فراغِ الوجودِ بُرِئَتْ/ وانعدام الحياة كُوِّنت/ أم من احتشاء الجِواء بالفضاء سالت/ وامتلاء الدِّلاء بالسماء فاضت/.

لا احتضاراً مُسْتَرَاباً أنتظرُ/ لا انتشاراً مُسْتَغَاباً أرتقبُ/ يكفيني زهواً: معي وعائي مُتْرَعٌ بانتشائي من رماد احتراقي/ في زمهرير الحزن/ وثلج الكآبة/ يُصاحبني مسيري في إقامتي/ حُلولي في ترحالي/ سَهَري في أَرَقي/ نومي في ألقي/ كُلٌّ من كُلِّي هو/ ظلٌّ لظلِّه أنا/ يَرِفُّ عليَّ في أمداء الزمان المطلق/ يسفّ إليّ من أنحاء المكان المغلق/ ما أجمل فتنته لي واعتكافه عليّ/ أتنفّسه بهيولاتي حتى الثمالة من أوار العشق/ يَرْفَضُّ بي إلى الحافة من سُعَار الدَّنف/ نادر الغياب عنّي/ دائم الاقتران بي/.

أيها الجميل الوسيم/ الوفيّ الكريم/ الحنون الأليف/ البريء اللطيف/ الطافح بالمودَّات/ السخيّ بالأُعطيات/ الساكن في كوخٍ على ضفاف الأبدية/ المقيم في صومعةٍ على شواطئ الأزلية/ صاحبتُ أفلاكك في دورانها مذ كنتُ نطفةً في رحم الآتي/ سأبقى خدينك إلى أن أصبح جثماناً ملحوداً في غيهب القادم/؛ إلا إذا هبّت عليَّ عاصفةٌ اقتلعتني من جذري/ وأخرجتني من قبري/ وقذفت بي إلى آفاق زرقاء وحدائق ورقاء/ سأستمرُّ قرينك في الدهور على مدى العصور/ أُسامرك في ليالي الصقيع والوحشة/ إلا إذا زلزلتني خرافة زلزال/ وأعادت تشكيلي من أسطورة المحال/ بجوهر نقيض لك ومعدن غريب عنك/.

آه.. كم توسّلتُ إليكَ: دَعْني وشأن حريتي فلا قِبل لي بعبوديتي/ واعلمْ: لا قوةَ عندي على ارتياد كشوفاتك/ في قارات مجهولة من الأسى والنزيف/ ودنيوات مأهولة من البكاء العنيف/ ولا في استطاعتي البقاء معك إلى يوم الحشر/ لقد تعبت/ أتنصتُ إليّ/ أترِقُّ لي/ أرجوك داوِني من أدوائي/ أنّي مضيتُ وعدتُ أنت رفيقي/ أنّى حضرتَ أو غبتَ أنا صديقك/.

2-التبغ مقبرتُكَ، العطر مبخرتي

أراني نَفْسَه لحظةً واستغابَ/ قَفَزَ إلى حَجَرٍ نَبَتَ عليه الطحلب، توسده وغفا كأنه صاحٍ/ ما أروعَ غبطتي بقدومه/ كنتُ في انتظار عودته إليّ على جُوع المُسغَب/ فجأة هبَّتْ ريح عمياء سافية/ من زجاجٍ وإشنيات ورُقى وتعاويذ/ حملتْ معها أمواجَ الغبار والشوك وبقايا أجنحة الطيور النافقة/ كانت رائحتها من شيح وزيزفون وياسمين وقرنفل/ صوته تلألأ فيها بإيقاعه الشجيّ فأحالها إلى سمفونية من عطور وعبق وعبير وأرج/ نفخ فيها، زالت كراهتها/ انقلبت طيباً مُطيَّباً/.

سمعتُه يهمس لي بصوتٍ خفيض: لا تكنْ قاسياً/ لا تَطُلْ ابتعادكَ القصديّ عني/ مشتاقٌ إلى احتضانك في صدري الهلوك/ واحتواء أنفاسك في قلبي الرعوش/ أجبتُه ببوحٍ يئنُّ بالغربة:

تتلهفُ لرجعتي بعد اختفاء/ وما غادرتُكَ هُنيهةً/ خُيِّلَ إليك نأييْ عنك إلى عالم من نور/ إلى ملكوت ليس فيه ديجور/ وَهمٌ توهَمتَه يا شقيقي/ أتودُّني أسرد عليك ما اعتمل في داخلك النفسيّ/ من مشاعر وانفعالات وصور وخيالات/ وما حصل لك في خارجك الظاهريّ من مواقف وأحداث ومسائل ومشاغل/ أم تثق ثقة انبلاج النهار إثر الليل/ بإقامتي في كينونتك/ إقامة الروح في الجسم/ والسماء في الطباق/ والتراب على الأرض/ والماء على النهر.

أيُّها الخريفُ الودودُ/ الفصلُ النبيلُ/: ها أنذا أقرع بابك/ ومعي مفتاحه/ بشميم تبغك يفوح من فِيك كمبخرة/ وأَتَبارَكُ بسعالك يسطع في سمعي كمجمرة/ اشتقتُ لمشاهدة أسنانك تنفرج عن ابتسامة من جبلّتك/ لكَ السموُّ في أعاليك/ ها سأصعد إليك/.

3-من شجرة اللبلاب إلى عائلة السنجاب

لكأنّ الدُّنَى كانت تهيمُ به قبل بعثه ونشوره/ تتطلع إلى تراتيل رُؤاه غِبَّ تجسُّده وحضوره/ ترنو إلى اعتصامه لتكتمل بتمامه/ وتهفو إلى هُيامه لتحتفل بفطامه/ هو العنصرُ المسرور بغواشي وحشته والبيدر المنثور في عُتام رقدته/ الكائن المضفور بورق الصفصاف وزهر البنفسج/ يتهدل في غدران الانطفاء وجداول الاختفاء/ يتوحّدُ بنفسه/ يكتفي بذاته/ هو مَنْ تقاسمتُ معه يباب الأطلال وسراب الآمال/ وأدمنتُ مشاركته أدهاره/ وعانيتُ في وجدي أطواره/.

لكأنني من شجرته اغْتُصِنْتُ ومن عائلته استُولِدُت: /عرفتهُ في طفولتي فأَسرَني برقّته ومنحني من بركته/ وغرقتُ في صِبَايَ بحبّه فألبسني وسامته/ علقتُ به في شبابي فناولني رغيفه/ انعجنتُ بدمائه في هرمي فواسَدَني مخدّته/ وانجبلت بترابه في شيخوختي/ فسمّيتُ شعري باسمه وعشقته/ صرتُ الأصلَ/ أضحى الصورة/ الآن يسكنني كمنزلٍ عتيقٍ متداعٍ/ يتمدّدُ جثمانه في حناياي/ أضمُّه إلى صدري وأبكي/ يحتوينا قبرُ الحياة/ يُوسِعُ لنا من ضيق/ لكأنه عائدٌ إليّ بعد سَفَرٍ شديد/ يتلألأ على منُوني في ظُلمة عزلته/ ويُبادلني جنوني في حُلكة غربته/ الآن يستريح على ضفاف نفسي/ وينام تحت لحاف يأسي/ لا هماً ولا شجناً يُقاسي حين لا يفارقني/ كنتُ له ضوء القنديل في ليل الصليل/ سيبقى صديقي ما دمتُ في أَسْرِ زفيره وشهيقي/ لكأننا وُلدنا، عشنا، قضينا معاً/ خلَّفنا وراءنا سلالةً لا تموت/ من حُزن الملكوت.

4–ندب مستريب على جسد الحبيب

احتسيتُ كأساً من لهيب الرَّماد/ حاولتُ النومَ/ سرحتُ في أحلام يقظتي الخيالية/ مع أمواجٍ من نور سطعت في ظلام غرفتي الجسدية/ لكنَّ سلطة الأرق/ هدهدتني بالمزيد منه/ سقطتُ مستسلماً لأَسْرِها/ غرقتُ مثل كوكب حتى القاع السحيق إلى فلوات دياجيرها، ونجوتُ من زورقٍ بلا أشرعة/.

أفرغت كوباً من جليد الزجاج/ استرسلت لذائذُ موتي في أريج نشوتها/ أحسست بريح تخترق صفيح نافذتي/ تنقضّ كأخطبوط على هشيم بدني/ ناديتُ نفسي: قِفي عن توق الدوران/ في أفلاك الحدس والحسبان/ اذهبي إلى أفاويق التعِّلات/ وألاعيب التمنيات/ يأخذْكِ الضلال عن الدرب/ والمتاهة في السرب/ إلى منابع من سنابل/ ومرابع من مناهل/ سيري الآن إلى حيث الطوفان/ كوني آسَ الأحزان.

حطمت الكأس والكوب/ وألويتُ على نفسي أندبها أمام وجه الله/ وأستغفره عن حماقاتي/.

5–فكِّرْ بأمواج النور تَرَ موجَ الظلام

لكنْ ما رنوتُ إليه بادَ/ انتهى منّي الرمق/ تلاشت قدرتي على المجالدة/ هوى بي الزورق إلى القاع/ انطفأت ناري في أتون احتضاري/ كان ثمة جدارٌ ينتظرني أن أُسندَ عليه غروبي القريب /هرعتُ إليه/ أطلبُ نجدته/ "يُساعدني على تحمُّل ما بقي لي من شحيح الأجل" /ناجيتُ أعصابي/ ألفيتُه آيلاً للسقوط مثلي/ جلستُ بجانبه/ رُحْنَا نتشاكى/ كلٌّ منّا يبثُّ صاحبَه همومه وأتراحه، لم أستطعْ احتباس دموعي/ انهمرتْ على وجهي كدم من شريان/ ووجدتْ أخاديدَ من أوجاع تجري في خضمها/ نَظَرَ إليّ

كمذنب نادم يعتذر/ بكى على بكائي/ انحنى يُعانقني/ ومن ضحالة بنيانه/ انهار عليَّ/ أرداني ميتاً/ سألتهُ مَن أنتَ/ قال: ظلُّك/.

6-زيارة الموتى لمقابر الأحياء

اعتبرتُ وأنا أراه بقلبي/ كالمطر الاستوائي سالت دموع روحي حال التقينا/ بعد دهرٍ خُيّل إليَّ أنه فراق بلا لقاء/ لكنه، دون أن أستشعر، كان يتماهى بي في أسمال أفعالي ورُقَع أقوالي/ في دبيب مَمْشَاي وهسيس خُطاي/ في إطراقة رأسي وانحباس نفسي/ في قدرتي على الموت وضعفي على الحياة/ أصابتني رعشة منزلية من ذكريات مساكنتي له/ انتعشتُ من حبُور/ انتشيتُ من سرور/ إذن هو معي، لم يغادرني لحظة/ يتعضّى بأشلائي/ وينسرب في دمائي/.

آه.. كم له من دَيْن عليّ/ كنتُ ضائعاً دلَّني/ آبقاً استردّني/ حائراً أرشدني/ ها.. المدى انفسخ/ المضيقُ اتّسعَ/ ستائرُ الغموض تتكشف/ أسجاف الإبهام تسقط/ من غبطة الابن الضال بعودته من الترحال/ أَولَمَ الولائمَ للمحال:/ الشِّيحُ يطردُ الأشواك يفوح بالنسائم/ أشجار الدّلب تتقاسم أرض الصفصاف تحت ظلال الزيتون/ عرائس الياسمين تسمق في الحديقة وتتهاوى على حقول البنفسج/ الرائي أنتَ والشاهد أنا/ كلانا الباطن وظاهره/ الغائر وعمقه/ كلانا في الواحد/ واحدنا في كلينا/ لم نبتعد مسافةَ شهقة عن جوهر كينونتنا/ الآن يحق لي أن أشرب نخب بلاغة العري في ضوئه/ أرفع كأسي لأحيِّيَكِ/ يا ذاتي العائدة إلى ذاتها بعد غيابٍ خُيّلَ لي طولُه يمتدُّ من بدء التكوين إلى نهاية التدوين/.

7-انتشال الغريق من بئر الصحراء

انعتقتُ من القيود وأربيتُ على الساقية تشدو بعصافير انسيابها/ كانت حوافيها تتضح بلؤلؤ أخضر من ندى المروج في الصباح/ مددتُ كفّي إلى الماء اسودَّ كبراري الفجيعة من فحم الألم/ نظرتُ إلى زرقة السماء/ استحالت بساطاً أحمرَ من دمٍ فائضٍ بالبُكاء/ درجتُ على مسام الأرض/ غارت تحت حفيف أقدامي إلى الهاوية/ رنوتُ إلى الجهات المترامية في فضاءاتها/ تلاشت في الريح وانعدمت في العواصف/ صعدتُ على جسدي إلى ذُرا النجوم الغرقى بالظلام/ هوت بي روحي إلى أوديتها المنعدمة/ تيمَّمتُ بدمع التراب/ فانتقضَ وضوئي بالعبرات، صلّيتُ على سجادة المأتم/ ففسدتْ صلاتي بالحلم/ خرجتُ من هلام النفق إلى براح الضوء/ لم يستقبلني إلاّه/ وجدتُ المساء يفترشني على فراغ الهواء/ التحفتُه كامرأة/ نادتْني/ وَحْوَحْتُ/ اعتنقْتني/ أجهشتُ/ -أين كنتَ اشتقتُ إليكَ/- في كهفي أموت/- أتذكرْتَني/- أنتَ لا تُنْسَيْن/ ورُحْنَا: هو، هي، جثماني، ننشج برُعاف اللقاء على

ضفاف الليل/ نُسَبِّحُ لموتِ الحياة في نشيدٍ مختنقٍ بزفرات الوداع/.

8-طواف في حديقة الحيوان الآدمي

هناك مَنْ تحتفل به مائدةُ السراب/ منذ صباح الاحتراب/ تسهر معه ليلَ الطقوس حتى نوم الظهيرة/ تمدُّ له أسماطاً من أباريقَ ذهبٍ وفضة مترعة بشمول الفحيح/ تتوسطها صوانٍ من جلودٍ مُصَنَّعَةٍ على هيئة فواكه بأجناس وأطعام تُعْرَض للمنظر لا للمأكل/ تسمعه موسيقا لنقيق الضفادع ونعيب البوم وزحير الأفاعي/ تُريه صوراً محنطة لمستَحاثات الدناصير والماموثات والسلاحف/ هو أنا الممحوُّ/ طلل ظلّي/ دنوُّ أجلي/ بقايا هيكلي/ أوّاه.. أيها البعيدُ الحبيب/ القاصي المعشوق/ المتغرِّب الدَّنِف/ المترحِّل اللَّهِف/ عُدْ إليَّ وارتشف نبيذ الأحزان مخمراً في أصوات تتقزز من جئيرها الآذان/ شاهد رسوماً مجسمَّةً لانقراض الحيوان/.

لستَ سوى موحشٍ في صحارى التيه/ أبحثُ عنكَ في عَيَاءٍ وأتوّهمُ لقياك/ أضمّك إلى جوانح رمقي علّني أراك/

أحسُّ بأطيافك بين ساعديّ في نجواك/ أتلفتُ إلى حضورك في مأتمي/ لا أعثرُ لكَ على أثر/ أين ولّيْتَ وغبتَ وغلغلت في ملكوت الفناء/ ليتني أقعُ عليك في الحقيقة، الواقع/ لا حلماً، خيالاً/ أتدري كم أرهقتَني، أتعبتني بابتعادك وسِفارك/ أَمَا في قلبك رحمة تنسكب عليَّ/ في ضميرك شعور يحنّ إليّ/ حتى تتركني مُطوَّحاً في الرمال/ أفتّش عن قطرة ماء أبلُّ بها حلقي الجلف/ لا أجدها/ أُنقِّبُ عنك/ عن الرِّيِّ/ فلا تتجسَّدُ أمنياتي إلاّ في تحليقاتي/ ثمة مَنْ يعود إلى يأسه بعد إحباط/ ينكبُّ على مائدة السراب/ يتجرَّع مرارة عطشه حتى العدم/ يُقاسي الرَّهبوت والظلموت حتى السأم/ موتاً يموت من الندم/: كيف أطلقتُ سراحه/ واحتلَلْتُ مكانهُ في السجن/ يا لي من مجنون.

9-لا تيأسْ من يأسك، كُنْ معه عليك

أفقتُ على ديجوري يترحَّلُ في البوادي ويسفُّ أرغفة الرمل ويلقم الحصى/ في بدنه ترهُّلٌ/ في روحه امتعاض/ يتألم، يتلوَّى/ ينادي، يستنجد/ هيئته النفسية، على الرغم من سموم الخراب وأوبئة الحطام، بَدَتْ متماسكة، دَعَوْتُه للجلوس معي على أرض العواصف وعجاج التراب، ألححت عليه باحتساء بُلْغَةٍ من حتوف ورشفةٍ من صُروف/ فهاض جناح محبته لي واستجاب لطلبي من عطفه عليَّ وهو يراني مكتئباً مكروباً، مُطرِقاً مهموماً/ فاستدفعتُ، على ضعفي، قُواه الواهية وقُرّبتُه من لهاتي الشاكية/ فأحسَّ بالسكينة وران عليه الخدر/ هكذا قدّرتُ/ ورحتُ أُرتِّلُ في حضرته معراج أحزاني وإسراء أشجاني لبُعدي عنه/ كان يتظاهر بالطمأنينة والهدوء/ وهو يسمعني ويخفي قلقاً كبيتاً وشعوراً مستوراً/ هكذا ظننتُ/

صمتٌ حين شعرتُ برغبته في الحديث/ وضع وجهه بين راحتيه وجرى نهرُه بالماء، وأعشبتْ ضفافُه بالكلام، كنتُ أرنو إليه وأعماقي تبكي عليه: /كم يُعاني ويُقاسي/ ناجيتُ وجداني/ أكيدٌ لديه حدوسٌ بأن التقاءنا موقوت وافتراقنا موشك/ أردتُ إقصاءه عن ريبه بل يقينه/ شرعتُ أتودّدُ إليه بعبارات تنمّ عن إخلاصي له وبقائي معه/، لكنّ ذكاءه كسفَ شمسي/ وخسفَ قمري/ بَانَ الجزع على جلِّيّته: /نحن في الدرب إلى الانفصال/ هو إلى وادٍ يهبط/ إلى جبلٍ أصعدُ أنا/ كُنّا ننتحب على مصيرٍ قمطريرٍ ينتظرنا/ إلى مُغره سيغور/ إلى حديقتي أستبسط/ شيء ما غريب مُفاجئ مذهل/ سيحصل لنا قريباً/ يُخرجني من متاهي وضياعي/ آلامي وأوهامي/ ويُشرِعُني على أفق من سرور وحبور/ ونداوة وعطور/ ويدعه وحيداً شريداً يمضغ وحشته ويلوك كآبته بعيداً عنّي/ آه.. يا لي من ظالم، يا له من مظلوم/، يا لنا ضحيةً لأهوائنا وقرباناً لأخطائنا/.

ها أنذا تعبتُ من تفكيري وتحبيري/ من وساوسي وهواجسي/ لا.. لن أتردّد في أمري كأرجوحة/ ورأيي كأطروحة/ سأبقى وفيّاً لمن أحببتُ ما استطعت، لن أخون عهداً ولا أنقضُ وعداً/ أرهقني الوقوف على الحافة مترنّحاً متضاغياً/ إلى الحسم يا قدري ومسيري/ يا صَيْري ومصيري/.

انتهينا من فطورنا الدسم/ كان الصباح المظلم يضمُّنا إلى صدره بحنو الأب على ابنه/ ضحك وابتسم لي/ اقترب والتأم بي/ اغرورقتُ واعتبرتُ/ انتحبتُ وتَنَهْنَهْتُ/ ثم قمنا معاً نحصدُ الهشيم/ في الموسم العديم/.

10-شاعر يتسوّلُ الحب بعد منتصف الليل

هنا خمر صمتكِ الناطق ينسكبُ على قلبي/ أُترجمُه إلى كلام طُقوسيّ وريفٍ من عشقٍ قُدوسيٍّ شفيف/ وحبّ قلَّ شبيهه في النقاوة والبراءة/ والتصعيد والمثال/ والروحانية والطهرانية / لا يعرف دنساً/ ولا تخطر على باله حتى في الخيال شهوةٌ من أساطير المُحال/ إنه من نسيم وماء وخضرة ونَماء/ من ضوء وعبير وأطلسٍ وحرير/ من سنديان وزنبق/ أو من صفصاف وبنفسج/ سؤالُه جوابٌ من اتفاق الرُّؤى ومطابقة المواقف/ واستفهامُه ردٌّ من توافق اللُّهى ومصاحبة المعارف/ يا له من مخلوق أسطوريّ جميل/ عَزَّزَ فينا جنوناً سابقاً يسكن خلايا عقلنا/ وعمّق لدينا شعوراً سالفاً يستوطن تفكيرنا/ نحن أنتِ وأنا مجبولان من المضغة نفسها ومن الجبلّةِ ذاتها/ نتباعدُ لنتقارب، ونختلف لنأتلف/ ونستحصدُ قمحنا من الحجر/ وطحيننا من الصوّان/ ورغيفنا من الصلصال/ ونأكله بشاهيّةٍ متفرّدةٍ في شراهة الجوع ولذّة طعم الطعام، وحلاوة مذاق الشراب/ نحن أنا وأنت منذوران لريح

الإبداع وعواصف الإقلاع في نثر نكتبه كالشعر/ وفي شعر نصوغه كالتنزيل/ وفي حب نعيشه كالمعجزة/.

ها إنّني ما أزال أغترف من دنانك/ وأنتشي من عِرفانك/ كم أُحِسُّكِ كريمة سخية على ظلامي بنورك/ وعلى حُطامي بتعميرك/ أحلتِ جدبي إلى خصب/ وانغلاقي إلى انطلاق/ وفراغي إلى امتلاء/ لكِ المجد في أعلى الأعالي/ وعلى مسرّة الهوى تهطل في سؤالي/: /أتراني نسيتُ خديني على يديك وأليفي/ وطوبى لكِ أضأتِ بابتسامة عينيك خريفي/ أجل فعلتِ بي أفاعيلكِ من ندى وأقحوان وشذى وأُرجوان/ وأحلتني إلى باسقٍ من شجرٍ/ وناضجٍ من ثمر/ وليس على الحب مكافأة/ إنه بشخصه الوسيم أجلُّ العطايا وأجمل الهدايا حين يحلُّ في منزلنا ويُقيم في غرفتنا/.

11-في انتظارك على مذهب الطيف

في رحيقُ عزلتي هنا، بلا أنيس، في صومعتي الموحشة يزورني طيفُكِ الرهيف هناك في منفاي الطوطميّ مع تابعي /يتقاسمني شغفُ كلٍ منكما بي، وشغفي بكلٍ منكما/ كظلام النور يملأ إناء نفسي تتسلُّ من رميم جسدي/ ونور الظلام يُترع وعاء كياني، يتعضّى في صميم وجداني/ وتصيبني قشعريرة الحيرة وقلق الانتقاء: إلى أين أتَّجهُ في المسير وأمضي إلى المصير /إليك أنت الرّؤوم الحنون على بُراحي/ السَّهُوْرُ الهَمُوْمُ على نُواحي/ ولم يمض على حبّنا السامي النديّ بعقلانية العواطف وروحانية المواقف سوى قبضة كفّ من الشهور/ بلقاءات مرموقة ومواعيد مرسومة وإن نكن قد أحرقنا المراحل خلالها وجاوزنا الفواصل حيالها واجترحنا المستحيل في زمن ضئيل وأربينا على الحافة من الدنف وكدنا نصل إلى الهاوية من التلف/ أم إليه المالك القديم لمسكن جسدي والصاحب المقيم في بيت روحي.

اعذريني هو صديق عمري الغنيّ بلطافته ودهري الثريّ برهافته وأنت حبيبة ومضتي المضيئة ولحظتي الوضيئة وشعاع الظلال في ليل القصائد/ معي تَعَارُفُهُ بعيدٌ سحيق ومعكِ تعارفي وليدٌ

جديد/ أدمنتهُ في العشق وأدمنني في الهيام وأورقتُه من جُداب وأورقني من يباب، /وصبرتُ عليه في المحن وصبر عليَّ في الشجن/ نادراً ما تخاصمنا غالباً ما تواءمنا/ فكيف لي أغادره بعد عِشرة أصيلة ومودة طويلة/ وأنحو نحوك وأرجو ودّك ولا أدرك منك إلا النذَر العافي والفيء الرافي/ أخاف مع اكتشافك لإيغالي في شطط السنين أن تسأمي عالمي المغلق الحزين/ وتُغرمي بنضارة الشباب واشتداد الإهاب وتتركيني للريح

تسفيني والضياع يدميني/ عندكِ الفرح وعنده الأسى/ لديك الدفء ولديه الزمهرير/ آه... ما أسهل القرار/ ما أصعبه/ في أمرين أحلاهما مُرّ/ شقيق

وشـقيقة غاليـان فكيـف أوفّـق بينكمـا فـي حريق رمادي بكما ودماري منكما/ ليس لـي إلاَّ انكشـاف السـتار فـي شـفق الانتظـار/ طبيب وطبيبـة لمريض ميئوس من شفائه/ الحــزن والحــب مــن أدوائــه/ تلــك هــي المعضلة.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكتّاب العرب

للماء أمنح صوتي

شعر.......................................عبد الكريم عبد الرحيم

ابتعد

شعر : أيمن أبو شعر- سورية

ابتَعدْ.. ابْتَعدْ..
يا حَبيبَ الأنامْ
أنتَ بَدرُ التَمامْ
ابْتَعِدْ في مَهاويْ الغَمَامْ
كَيْ تَصونَ الغَرامْ
عَنْ لِسانِ اللِئامْ
وَاخْفِ وَهْجَ الْحَريقِ الْتِماعَ الْرَحيقِ
بِجَفْنِ الْعَشيقِ ابْتَكِرْ
حالةً توهِمُ (الأعدِقاءْ) بأنَّ الذيْ
بَيْنَنا باتَ أشواكَ صَدْ
إنَّ خَوْفيْ عَلَيْكْ
مِثْلَ شَوقيْ إليْكْ
خَلِّنيْ هائِماً فيْ مَدى نَظْرَتَيْنْ
مِنْ خِصَامٍ وَوَدْ
*****
ابتَعدْ.. ابْتَعدْ..
يا حَبيبَي ابْتَعِدْ

خُطْوَةً لِلأمامْ
نَحْوَ كُنْهٍ يُعيْدُ اكْتِمالَ المُرامْ
لَمْ يَجِدكَ الْهُلامُ الذيْ خَلَّقَتْهُ الْرُؤىْ
والْرُؤىْ فيْ دِماكْ
ظِلُّها لَمْ تَجِدْ
أَنْتَ مهرُ الرهانِ الذيْ أسْرَجَتْهُ الطِعانْ
في سِباقِ الزمانْ
لاهِثاً كالسُّدىْ كانْفِجارِ الجَحيْمْ
جامِحاً ما اهْتَدىْ في انْشِطَارِ السَّديمْ
نِصْفُهُ شَقَّهُ في إهابِ الرَّحيْلْ
نِصْفُهُ زَقَّهُ في ثِيابِ القَتيْلْ
لَفَّهُ عُرْفُهُ فَوق أرْضٍ عَقيْمْ
صَخْرُها لَمْ يَلِدْ
كُلَّما قارَبَ الشَوطُ أنْ يَنْتَهيْ في ارتِسامِ الصُوَرْ
حادَ عَنْهُ القَدَرْ
وَهْوَ وسْطَ السّعيرِ احْتِدامِ الشَّرَرْ

مَرَةً لَمْ يَجِدْ
فاقْتَربْ وابْتَعِدْ
وَالْتَحِمْ باخْتِلاجِ النَّدى في انْتِصارِ الربيعْ
وَابْتَسِمْ لِلصدى في صَهيلِ النَّجيعْ
هُزَّ بَرْقَ العِنانْ
مِثْلَ سَوْطٍ وَجيعْ
فَوقَ ظَهْرِ اليَباسِ اليَبابْ
في فَيافٍ سَبَاها السَّرابْ
وُسْطَ جَوفِ التُرابْ
يَكْوِ طَقْسَ الدُعاءِ البُكاءِ النُذورْ
تاركاً في عُروقِ الجُذورْ
نُطْفَةَ العُنْفُوانْ
عَلَّها تَرتَعِدْ
*****
ابتَعدْ.. ابْتَعدْ..
عَنْ حَريرِ الْوِصالِ ابْتِهالِ الْكَلامْ
عَنْ غَمامٍ هَمىْ راعِداً دُوْنَ بَرْقِ الْقِتامْ
نَحْوَ شَوْكِ السِّياجِ الْيَضوعُ بِعِطْرِ الْتِحامْ
كَيْ تُعيْدَ الْحَمامَ الذيْ زَجَّلوهُ بِنارٍ وَحِقْدْ
مِنْ نِصالِ الْوُصاةِ السِّهامْ
نَحْوَ حُضْنِ السَّلامْ
وُسْطَ عِشٍ غَرِدْ
فابْتَعِدْ ابْتَعِدْ
عَنْ مرايا الشُموسْ
عَنْ صِراعِ الْبَسوسْ
عَنْ بَريقِ الرّخامْ
نَحْوَ ساحِ الزّحامْ
كُنْ بِها ما بِها
جُنَّ ناراً لَها
وَاحْتَضِنْها وَزِدْ
*****
ابتَعدْ.. ابْتَعدْ..
يا حَبيبَيْ الجَّميلْ
عَنْ شِباكِ الأصيلْ
لَمْ نُسَّرحْ بِمِشْطِ السَّنا فَجْرَنا
كَيْ نَرىْ شَمْسَنا أسْدَلَتْ شَعْرَها
في الْمَدى تَبْتَرِدْ
مَنْ بِشَطِّ الْغُروبْ
يَرْسُمُ الرَّمْلَ ماءْ
كَيْ يُثيْرَ الْهُبوبَ الْكَذوبْ
خُطْبَةً أوْ نِداءْ
شَمْعُ طُهْرِ الْقُلوبْ
حانياً دُوْنَ نارٍ يَذوبْ
وَالْقُلوبُ الْحَديدُ الْصَديدْ
إنْ دَنَتْ خِلْسَةً فيْ حِمىْ ظَهْرِنا نَصْلُها
يَنْغَمِدْ
نَزْفُنا في الْعَراءْ
قادَنا كَالدليلْ
نَحْوَ نَصْلِ الإخاءِ احْتَمى فيْ جُذوعِ النَّخيلْ
ذاكَ وهْمُ انْتِماءِ النَّدى لِلهَجيرْ

فيْ جُحودِ الْوِهادْ
صُنْ دِماءَ الْعَقيقِ الّتيْ أيْنَعَتْ فيْ وُرودِ
الضياءْ
وَالدِماءُ الرياءْ
في عُروقِ الْبِلادْ
خَلّها تَنْفَصِدْ
*****
فاقْتَرِبْ وابتَعِدْ
عَنْكَ أنْتَ ابْتَعِدْ..
وَاخَتبِرْ راحَتَيْكْ
وَامْتَحِنْ مُقْلَتَيْكْ
هَلْ تَرىْ ما تَعِدْ
فَرْحَةً أشْرَقَتْ مِنْ سَناكْ
لا قُروحاً بِجِسْمٍ نَكِدْ
حيْنَ يَغْزو الْوَباءْ
كُلَّ عُضْوٍ سَواءْ
نَحْوَ شَطِّ الْمَزادْ
هَمُّهُ أنْ يَرِدْ
فابْتَعِدْ ابْتَعِدْ
إنْ حَماكَ الْفُؤادْ
قَدْ يَخونُ الْكَبِدْ
*****
فابْتَعِدْ كَالمَدى
يَجْتَلَيْكَ الصَّدَى
فارِساً مِنْ نَشيْدِ الشُّعاعْ
حاوَرَتْ وَقْدَهُ أُغْنياتُ الْقِلاعْ
في بَرِيقِ الْعُيونِ التيْ أوْرَقَتْ فيْ جِدارٍ
السُّجونِ انْتَشَىْ عُشْبُها
فيْ سُهوبِ الردىْ
كُلَّما أَغْلَقوا مَوْطِنا
كُلّما أرْتَجوا مَزْمَنا
أَيْنَعَتْكَ الطُيوبُ الشَّذى سَوسنا
كَمْ سَطَعْتَ هُناكْ
كَمْ قُتِلْتَ هُنا
فابْتَعِدْ عَنْهُمو
وَاخْتَبئْ مِنْهُمو
في ضُلوعيْ أنا
خُذْ شَرايينَ قَلْبيْ وَريديْ إِلَيْكْ
مِثْلَ حَبْلٍ يَقيْكْ
عَلَّهُ فيْ يَديْكْ
فَوْقَ عُنْقِ الذِئابْ
مَرّةً يَنْزَرِدْ
قِيْلَ عُدْ وَانْخَمِدْ
أَنْتَ طِفْلٌ غَريرْ
كَيْفَ تُحْيااللظىْ فيْ مَواتِ الضَميرْ
قِيْلَ أفْعَى الظّلامْ
جُنْدُ حامٍ وَسامْ
قِيْلَ حَتىْ المُحالْ
ضِدَّ عِطْرِ الْمآلْ
يا حَبيْبِيْ تَعالْ

ضُمَنيْ نازفاً وَاسْتَعِدْ
قُبْلَةَ الأقْحُوانْ
فيْ رَبيعٍ يَعِدْ
حَسْبُنا فِي إباءِ الجَّمالْ
حيْنَ خَرَّ الدُعاةُ الرِجالْ
أنَّ زِنْدَ الصَغيرْ
كانَ نِدّا لِنِدْ
فاقْتَرِبْ وَابْتَعِدْ

وَاغْتَسِلْ فيْ دميْ
نَحْنُ زَيْتُ السِّراجْ
وَاقْتَرِبْ مِنْ فَمِيْ
آنَ لَحْنُ انْبِلاجْ
سَوفَ يَشدو الصَّباحْ
عِنْدما كُلُّنا
كُلُّنا نَتَقِدْ

❑❑❑

الرحيل إلى
موانئ الفرح

شعر : إبراهيم عباس ياسين- سورية

عَيناكِ..
والفرحُ المطِلُّ على نهار القلبِ،
وجهك مرةً أخرى، وريحٌ طيِّبةْ..
تتسلُّ من مدن الحنينِ،
وعن جبين الشمسِ تَسحُ ما تبقّى
من ظلالٍ مُتْعَبةْ
وأنا تساورني القصيدةُ عن مفاتنها
وعن عشقٍ جديدْ
ماذا.. أيسعفني الغناءُ عليكِ
سيدتي؟ أيسندني النشيدْ؟
وَوِددتُّ لو أني أكحّلُ بالحديقةِ
مقلتيكِ.. وددتُّ لو ألقي النهارَ
عليكِ.. يا امرأةً تسافر في دمي
كالشمس من أقصى الوريدِ..
إلى الوريدْ!

***

من أيّ بحرٍ أخضر الأمواجِ في عينيكِ
أبتدئ الرحيلَ إلى الشَطوطِ المفرحهْ؟
من أيّ فجرٍ لازَوَرْديٍّ..
رُؤاهُ ترفُّ بالأملِ الحزينِ مُجَنّحهْ
وبشهوةِ الريح الأسيرةِ للسفرْ
هل لم يزل في الوقت مُتَّسَعٌ لأقرأ
ما تيسّر من تباشير الصباح..
ومن تسابيح المطرْ؟
أهناك بين منازل الأقمار منزلةٌ
لأعلن باسمك الشجريّ فاتحةً
لأعراسِ القمرْ؟
وأقولَ إنّ قصيدتي
من فَيْضِ ما وهبت يداكِ،
وإنني . لو لم تضئْ عيناكِ .

أغنيةٌ تفتّشُ عن وترْ
عبثاً، ويرجعها النداء بلا صدى
سأقول: إنك آيةُ الوقت النبيِّ،
زنابقُ "الوجع الشهيِّ"،
وشهقةُ الفجر المضرّجِ بالندى
أيقونةٌ للسحرِ، دهشةُ نجمةٍ حيرى
إذا بالضوءِ ما انْفجرت ينابيع الشموس
المطفأةْ
وأقولُ: لستِ نجيّةَ الشطآن..
لا القمرُ المهاجرُ.. لا "ابْنةُ السلطانِ"أنتِ..
وإنما وطنٌ على مرمى امرأةْ.
***
كسحابةٍ زرقاءَ تعبر فوق وجهِ الماءِ،
لا أرضٌ فتأسرها الجهاتُ،
ولا سماء.. لكي تضيق بها السماءُ
تأتي.. فينسكب الضياءُ..
تشقُّ ثوب الصمت أغنيةٌ،
وينفتح الفضاءُ
تتنزّلُ الأقمارُ،
والأشجارُ تنهضُ في براري الفجرِ،
ينحسرُ الشتاءُ
والشمسُ تنقشُ في ضمير الليلِ
ذكرى أنها جاءت،
وتطوي ما تبقى من ظلالِ
أرأيتمُ نهراً ينامُ على ضفافِ البرتقالِ،
وغيمةً تمشي على ظمأ الرمالِ؟
أنا لا أقولُ سوى رؤايَ،
فلا تقولوا: شاعرٌ أسرى بأوديةِ الخيالِ
أو ساحرٌ أغوته غانيةٌ
بصدرٍ شفَّ عن وهْجِ العقيقِ
فَمَسَّهُ بعضُ الجنونِ
لو قلت: إن الماء يرشح من أصابعها
وإن الشمسَ تشرقُ من يدين صغيرتينِ..
فَصدِّقوني
"أنا من رأى" بحراً من الظلماتِ
يسفرُ وجهه الليليُّ عن صبحٍ مُبينِ
أنا من رأى امرأةً كفاتحةِ الكتابِ،
لوجهها الطفليِّ ينكشف الحجابُ..
عن الحجابِ، وباسمها يخضرُّ فوق الليلِ..
كوكبْ
ولصوتها طعم النشيدِ،
نداوةُ الفجرِ الجديدِ،
ورعشةُ الناي الْمعذَّبْ
أنا من رأى ما تنثرُ الأقمارُ من ذهَبٍ
على صيف الجبينِ،
وما تخبّئه النجوم بشعرها
ليطول ليلُ الانتظارِ
ورأيت كيف اللوزُ يزهر في بياض الحلمِ،
كيف النخلُ . في عينين معجزتين .
يهطل بالنجوم الخُضْرِ في وَضَحِ النهارِ

وأنا الذي ما زلت، كالفينيقِ أنهضُ
من رمادِ الأسئلةْ
هيَ ذي تهلُّ كآيةٍ خضراءِ..
في زمنِ المراثي مُنْزَلَهْ
هي ذي.. ويشتعلُ الفضاء كسنبلةْ
ويضيئني زمنانِ من نورٍ ونارْ
كيف استباحت كل أسرار البلاغةِ..
وهي تبسمُ بالتحيةِ:"كيف حالُكَ؟
والصغارْ...؟".
تتناثرُ الكلماتُ كالأزهارِ،
والأطيار تنصت في الخفاءِ،
يردّني وجه الملاكِ إليَّ: أهلاً...
ثم يخطفنا الحديث عن السعادة والشقاءْ
وعن الزمان الصعب،
عن وجع الهوى، والعابراتِ من النساءِ..
الراضيات بما يخبّئ تحته ألَقُ الرخامْ
لا وقت يكفي . حين تأتي . للتفاصيل الصغيرةِ،
يكثر الروّادُ.. يرتفع الحديثُ الجانبيُّ..
ولم أ قل أبداً "أحبكِ"،
أو تقلْ غير المباحِ من الكلامْ:
. أنا لا أجاملُ..
. قلت يسعدني لقاؤكِ..
. ذاك سرُّ الشعرِ..
. شكراً..
والقصيدةْ؟
. لابد أن تأتي..
. إذن..
. لا بأس....
ترفع كأسها: نخب القصيدة إذْ تجيءُ..
ولا تجيءْ
ويرفُّ فوق جبينها قمران من عشبٍ
ومن فرحٍ مضيءْ
. ألقاكِ؟
. خبّرني إذا ما جئتَ..
. لكن . ربما . قد أستطيعُ . إلى اللقاءِ..
إلى اللقاءْ!
تتضاءل الأشياءُ..
والصحراء تنشر عريها الأبديَّ . حين تغيبُ .
ينغلق الفضاءْ
وكغيمةٍ بيضاءَ..
كالقمر المؤبّدِ بالغوايةِ..
كالشراعِ يلفُّهُ غبشُ المساءْ
تمضي... وتسفح ظلّها الشجريَّ فوق موائد المقهى
وترمي في دمي جمر الغناءْ.

❑❑❑

قوانين وتتبع

شعر : بشرى إبراهيم- ليبيا

وجاء الليل بي طيفا...
وجئت إليك أندفع...
أرتل حزن أيامي...
معي ألمي وأحلامي...
ومابي هدّه الوجع....
فلم أ تقن سوى كذب...
وخلف الكذبة البدع....
****
تهيم كنحلة حيرى...
فمن زهر إلى زهر...
ولا يرويك يا طمع...
سوى قفز على الزهر...
رحيق الزهر لا يفنى...
متى تروى...
وتنسى الزهرة الأخرى...
قوانين وتتبع...
****

أنا أمل...
أنا حلم...
أنا نجم ولن أخبو...
منحت الأمس خيباتي....
وعن وهمي سأرتفع...
****
نصحتك فخلتني غرة...
ونبضاً زاده نظرة...
ولكني أنا اليوم ما عدت...
بوهم الأمس أنخدع....
وأنت العشق للظلم....
به تحيا...
له تحيا...
عسى تقتات إحساسا...
قوانين وتتبع...

□□□

أجلجل بضحكتي...؟

شعر : انتصار سليمان- سورية

لا أستطيع أن أتذكر شيئاً
ذاكرتي مربوطةٌ
بسقفِ الحكاية
ترابٌ يلفظ أنفاسهُ
وخوار البقر لا يعيد لجذريَ الماء
كلُّ ذلك الخوار
وعيونٌ زجاجيةٌ ساهمةٌ
لم تحرك سكونَ المألوف!

***

آلام أستقبلها بقلب شفتيَّ استهتاراً
هناكَ سرٌّ في عظيم أبهةِ الزرقةِ
ألاحقُ غيومه الملبدة
مجنونٌ من يخلفُ وعدَ القضاء
قدرٌ يوزعُ أرزاقه ببخل
وثمة ديوكٌ فصيحةٌ تدّعي الثواب
عاقبة المتمردِ سوطٌ على ظهرِ الكلمة

***

شبيهان نثغو على ضريح ذواتنا
نرتبُ أماسي الظلمةِ الأبدية
كلُّ شيء يدعونا للاحتفال
مع رميمِ السابقينَ واللاحقينَ
لولا حرمةُ بردِ القبور والظلمة!

***

مستوحشة
أتفقد ما تبقى
أحياناً أجلجلُ بضحكي على السائرين
في سوء السبيل
وأحياناً أسوق خطواتي
بعظمة ما يكتنفهُ التراب

***

أقامرُ
بفتح حقيبة يدي

بصمةٌ... وتاريخٌ
وهدوء اللا شيء يتبعني
يجمعني إلى ذاتي
اعترف أخوتي:
إننا ننتمي لأمي
وابنتي
تقتفي رأفة جدتها بي على الحاسوب
/جيلٌ جديد!... ماذا نفعل؟/
ثمارٌ
توزع ألوانها على العابرين
يلحسون شفاههم
في تلذذ بطعومها
***
سَبةٌ أنا
ووصمةُ كلمةٍ جارحة
لم ينقذْني
طوفانُ النزيف المرتبك
ولم يرمني على ضفة اشتهاءِ العيش!
***
يائس قلبي
كرزمةِ قشٍ تعرف مصيرها
خيولٌ تصهل في غابة اللا جدوى
وأنا المعلقة على أرجوحةٍ
أفترش العشبَ، وألهو بأعماقي

سيفٌ صدئ
تركه المحاربون في صحراء
هكذا أبدو تحت شمسٍ
ما عادت تعلن كسوفها!
***
زمنٌ بربريٌ
يسوقني من أذني
إلى أبواب المتملقين
وفطورهم زبدة الحزنِ الموشومِ على الشفاه
***
غضب ينتابني
وصمتُ السكون
يقتلع أنياب فجيعتي
كيف أداري
ما بنفسي من حياء
خجولة أنايَ من ملابس
حقيقتي عاريةٌ تماماً
كالماء قبل تشكُّلِهْ
***
مارقٌ
هذا الخوف
إذ لايتأتى إلى مخادعهم
كذبة
سليلُ حسب

جفت على أوراق هزائمهم
ويبتسمون كزنادقةٍ
يبيعون أطفالهم
لحفلة تنكر!

***

شوَّهوا روح الضحايا
يا أنا
فكيف يؤويهم التراب
يزداد جنوني
إن أغلقوا فمَ الحكاية

***

يا أبي... من أين أ تيت
حتى أعلن موشحَ النهاية
من أنا... حتى أحمل خلاخيل النوايا
تقرع...
كي أعودَ إلى البداية
وهل يدركني الرحيلُ
من عزِّ الأسئلة؟!

❑❑❑

بوح

شعر : موفق نادر- سورية

من أيّ صبحٍ جئتِ
عصفوراً من الرغباتِ
ينثر من رفيف جناحهِ ظلاً
على شفتيَّ..
ينطلق الكلام على حدود الفجرِ
رتلاً من أيائلَ
ينهضُ النبت الخضيلُ
مرتلاً للنبع أغنيتين من قصبٍ
ومن شجوٍ..
على أكتافه يغفو الصنوبر والبنفسج
كلُّ ما تسع الحدائق من زهورْ
وتهبّ من نحو الصباحِ
قلائد النسماتِ
تهدي قبلة للماء والهةً
فينداح الندى مسترسلاً.. عذباً
على أقمار سرب الياسمينِ..
وقد تسلّق كتْف سورْ

أنا لست أوّل من يلمّ جدائل الفجرِ
المخضّب بالعطورْ
ويهزّ أعطاف البلابل حين يقذفها الصباح
على حفاف الخضرة الحسناء
وارفة النشورْ
سأقول: عفواً يا مياه..
ويا منازل..
يا طيورْ
عفواً أيا أزهارُ.. يا ظلّ القرنفلِ
ناعساً فوق الصخورْ
سيلومني الشعراء إنْ ألحفت في تنغيم ما
يطفو على جفن القريحةِ
من حبورْ
ويقول قائلهم: كفاكَ...!!
تفتتُ النغماتِ... متكئاً على سرُرِ الفتورْ
هل أعجبتك "الراء"
تلقي من رنين لهاثها بين السطورْ؟!

أم أنَّ سيّدة الكلامِ
وربّة الشعر اللذيذ تأهبتْ
. في غفلة الأحزان .
ترمي عن مفاتنها الأنيقةِ
ما تراكم عبر رحلتها الطويلة في الدهورْ
أحزانَ حبّ خاسرٍ
أو أصدقاءً غادروا شرفاتهم
وطناً كسيحاً لا يزال يعبّ من وجع بنوهُ
المتعبونَ..
يعبّ من دمهم..لكي لا ييئس الشهداءُ
من مجد النشورْ
الآن قد ألقيت عن قلبي صبابته الأخيرةَ
واسترحتُ
إلى مواهبيَ الجديدةِ:
أنْ أعدّ أصابعي العجفاءَ..
أحصي ما تبقى من صداقاتي الكثيرةِ
بعد أن نجح الرفاق بطرح آخر فكرةٍ
عفويةٍ:
ما عاد يمكنُ أن يظلّ السجنُ عشقهمُ
الوحيدَ بلا ستورْ
ما دام
يمكن أن تُضاف هناك في مترين شاهدةٌ
ولو . عفو القبورْ .
سيلومني الأصحاب إنْ ذرّفت دمعاً
أو تركتُ قصائدي تنزو على عتبات
محنتها الأخيرة

نازفاً وهج الغرابة في السطورْ
لا.. يا "ابن حنبل" لست وحدك
في متاهات التساؤل والفراقْ
والسيّد "الحلاج"قد نزع العمامة غير مكترثٍ
وشقّ قميص حيرته الأخيرة من دبرْ
مرتاب أن يلج البلاد بلا عناقْ
لا زال في أذنيّ صوتهمُ المؤنبُ سادراً:
دعِ شِعركَ المنذور للغادين يغزل من شباكِ
حريره شالاً لسيّدة البراري
وانزع عن الجسد المولّه بالندى
صبحاً تمائمه الحزينةَ.. واستعدّ
لتهبط الأدراج..
تعرف ما تخبّئه المساءات الغريبة في
الجرارِ
ها... قاب نافذتين أو أدنى قليلاً
سوف ينطلق الهديلُ
وتدخل الأشياءُ في صمت الحوارِ
ونويتُ . متكئاً على وجعي القديم . دخولَ
مملكةٍ
تسدّ منافذَ الأحزان في وجهي..
وتصلبني على فرح القفارِ
أنا ما هجرتُ حبيبة تلغو على كتفي
وتنثر من أنوثتها التوجّسَ في أصائل
مهجتي
حيناً
وما تركتْ خمائلها اللذيذة في دمي بوحاً

وبرقوقاً
وفي قلبي عرائشَ من بخور بهائها
تندى
ومن ظلِّ البهارِ
سأظلّ أذكر لحنها الغجريّ يحملني صغيراً
نحو هاويتين من عسلٍ
وخمرٍ
حين تنفتح المدائن واسعاتِ الطيفِ
تصلبني على جذع النهارِ
قالت: أراكَ تمدّ في حلمي الغصونَ
لكي تعدّ سرير فرحتنا
وتُسرج من مياه النهر أفراساً
لتطلقها إلى وله البراري
وأراك تكتب في الرمال قصيدة العشق
الغريبةَ
ثم تذروها
بعيداً في متاهات القرارِ
فانهض لندخل لحظة ملكوت هذا الدغلِ
نذرعَ ليلَ وحشته الأثيرةِ
ثم نتلو في طقوس النشوة الكبرى
نشيداً
يجمع الأنهارَ
والأشجارَ
والأطيارَ
في قصعة نارِ
فدخلتُ متكئاً على وجعي البديعِ
تقودني النايات نحو متاهتي الأولى
وتفتضُّ انتصاري
لابدّ أنّي عائد يوماً
أقصّ حكايتي فيكمْ
وأنفض ما تبقى
في ثيابي
من محارِ
!!!

❑❑❑

قصيدة الثلج

شعر : فوّاز حجّو- سورية

هــذا هــو الــثلجُ مــن عليائِــهِ نَــزَلا لــولا تَوَاضُــعُ هــذا الـثلج مــا هَطَــلاَ
وَهَــاهيَ الأرضُ فــي أَبهــى مفاتنهــا تزينــــتْ كعــــروسٍ وارتـــدتْ حُلَـــلاَ
والطيــر يمــرحُ فــي الأَجــواءِ مُبتهجــاً وقــامَ يشــدو بهــذا العُــرسِ مُحــتفِلا
وكــلُّ غصــنٍ تَثَنّــى خَصــرُهُ طَرَبَــاً مــن نشــوةِ الــرقصِ حتّــى خِلْتَــهُ ثَمِــلاَ
وإن نَظَــرتَ إلــى الأَشــجارِ تحسَــبُها عَرائســاً مــا رَأَتْ عــينٌ لهــا مَــثَلا
وحيــثُ تنظــرُ فالآفــاقُ قــد لَبِسَــتْ ثــوبَ النّقــاءِ، ولــن ترضــى لــه بَـدَلاَ
حتّــى كــأَنَّ سُــهولَ الأرضِ قــد عَـدَلَتْ عــن لونِهــا نحــوَ لــونٍ يبعــثُ الأَمَــلاَ
وأَينمــا سِــرْتَ فالأَرجــاءُ مــن بَجَــعٍ وَلـــو دَنَـــوْتَ قلـــيلاً رُبّمـــا جَفِـــلاَ
والــثلجُ فــي الأَرضِ كالــدِّيباجِ مُنْبَسِــطٌ فكيــفَ تمشــي علــى الــدّيباجِ مُنْــتَعِلاَ؟

***

هــذا هــو الــثلجُ مــا أَبهــى نَصَــاعتَهُ ومـــا أُحـــيلاَهُ عَـــمَّ السَّـــهلَ والجَـــبِلاَ
والبــردُ يحلــو إذا مــا الــثلجُ جــاءَ بِــهِ لـــولاهُ ماكـــانَ هـــذا البـــردُ مَحـــتَمَلاَ

وكـــم سُـــعِدْنا بـــهِ، إذْ راحَ مُحْتَضِـــناً	وَجْــهَ الطبيعـــةِ، واســتحلى بــهِ القُــبَلاَ
وَحَسْـــبُنا أَنّنـــا ذُقْنـــا حَلاوتَـــهُ	وحيثمـــا حَـــلَّ مَتّعنـــا بـــهِ المُقَـــلاَ
وكـــم لَهَونـــا بـــهِ، والأرضُ ضَـــاحِكَةٌ	واللّهــوُ بــالثلجِ لــم يَتْــرُكْ بِنــا خَجَــلاَ
وَكـــم ضُـــرِبنا بـــهِ، والكُـــلُّ مُبْـــتَهِجٌ	والضــربُ، إلاَّ بهــذا الــثلجِ مــا قُــبِلاَ

***

هـــذا هـــو الـــثلجُ وَافَانـــا بطلعتِـــهِ	وجــاءَ بــالخيرَ حتّــى أَغلَــقَ السُّــبُلاَ
وجــاءَ يحمــلُ مــا يحْيــا المَــوَاتُ بــهِ	بُشْــرَاكِ يــا أرضــنا الظَّمــأَى بمــا حَمَــلاَ
حتّـــى القَـــرائح أَحياهـــا بمَقْدُمِـــهِ	فجـــاءَ بـــالوَحيِ والإلهـــامِ إذْ هَطَـــلا
وكـــلُّ نُدْفَـــةِ ثلـــجٍ لاَمَسَـــتْ هُـــدُبي	وَدِدْتُ لـــو أَنّنـــي أَســـمعتُها غَـــزَلاَ
وكـــم نَـــوَدُّ لَـــوَ ِأَنَّ الـــثلجَ بَادَلَنَـــا	حُبَّــاً بحُــبٍّ، وبعــدَ اليــومَ مــا رَحَــلاَ
فَلَيْتَـــهُ دامَ هـــذا الـــثلجُ واغتســـلتْ	بــهِ القلــوبُ، ولــم يَتْــرُكْ بِهَــا عِلَــلاَ

❑❑❑

عالم القصة

❑❑

مدن الفراغ

قصة : هالة المحاميد- سورية

اليوم وبعد الذي حدث لم أعد أسأل ولم تعد تبريرات الحدوث تهمني..

أحرقت أصابعي وتلبستْ بكل الأشياء.. خلعت ما تبقى من جلدي ومنحته دم القلب، لكن عينيه أشعلتا فتائل شعري الذي سلبتني إيّاه عواصف المدن القاتلة.. اليوم لم تعد في القلب سوى تموجاتٍ لطيف سكن الدم ذات زمن، وصرت كلّما مررتُ على البحر الذي فقد ألوانه وعشاقه أدركت أنه كان رجلاً من صديّ وغيمة، صيف كاذبة.. ".. يبقى الحب دوماً ذاك الشعاع الذي نرسم من خلاله أحلام الزمن الآتي حتى نحتمل أوجاع الآن وانكسارات الأمس.. قال لي ذات خريف وهو يراني أتلحّف ثواني عمري المكسور، وأهرب من منفى إلى منفى ولا شيء معي سوى ذاكرتي التي أختبئ منها خلف الحروف والكلمات الباردة..!!

يومها لم يكن أمامي سوى أن أحبّه لأعود قطرة ماء يمكن للمطر ضمّها من جديد...!!

غادركِ الجميع.. غادركِ البحر والمطر والشاعر الذي طاف بك الأقمار.. غادركِ الجميع وأنت تعاندين وتصرين على عيش الحكاية التي أيقظتك نهايتها فلم يكن الشاعر عاشقاً بل كاذباً خبّأت له دفء البحر فباغتك بصقيع المنافي..!!

كيف غدرت بكِ كل الأشياء وصدقت هواجسك الخائفة ليتحول كل ما حولك إلى رماد؟ كيف وقفت كل الأشياء ضدّكِ حتى الحب..؟ ما أكذب الأحلام التي وهبك إياها على الورق!!".. سأمنحك مملكة الدفء التي لا تنضب..!"

الآن فقط بعد أن صار البحر بلا لون ولا نوارس يمكنني أن أقول: ألا ما أكذب الشعراء في صدقهم..! الآن وبعد أن انهارت كل ممالكي التي من حلم تأكدت أنك لم تعطني إلا الفراغ وملوحة الأيام وأنك نفيتني خارج حدود الحب..!! تبعثرني الطرقات وتتقاذفني المنافي إلى المنافي..

أفتّش عن وطن.. عن رجل يأخذ شكل وطن.. أفتّش عن شيء في داخلي لا يتكسّر مثل الزجاج. لكني لا أجد شيئاً.. وحده الحزن المدمّر يملأ القلب ويمتد إلى هذا البحر الذي غدرت به مثلي كل الأشياء فلزم الصمت وبكى دون دموع.. كم كنت أحب البحر يوم كان للأشياء طعم الفرح!!

تمنيت دوماً أن يتحول البحر إلى رجلٍ دافئ بيدين كبيرتين فيرفعني إلى أعلى حتى أصير نجمة في أقاصي السماء!! تمنيت أن أركض مع رجل أعشقه على امتداد البحر وأتحوّل إلى عروس بحر ثم أبدأ الغناء! لكن الأشياء تغيرت.. وأضاع البحر وجهه في وطن صار بطعم . الدفلى .!

ما حجم الحبّ في وطنٍ صار عاجزاً عن الحبّ؟ ما حجم الحزن؟ يوم سألت منصور عن سر الوطن الذي يتآكل يوماً بعد يوم.. قال لي: "الوطن أجمل أمنية لا تتحقق في حياة الإنسان أيتها الشاعرة..!!".

أجمل أشيائنا نعجز عن تحقيقها.. ألا تعتقدين؟ يومها حزنتُ ثم ضحكتُ لفلسفته المقنعة.. ما كنت أدري أنه سيكون أمنيتي الأجمل التي عجزت عن تحقيقها والتهمها دوني الوطن!! منصور كان الحقيقة التي أهداني إيّاها الوطن.. جثّة متفحمة.. والتي بقيت لسنوات أرفض تصديقها!!

أرفض أن أقتنع بأني ودعته ذات ثلاثاء حزين وأنه لن يعود..!!

لن ينتظرني كعادته ليدخلني معطفه فأمتلئ دفئاً.. لن يأخذ يديّ بين يديه وينفث فيهما حرارة روحه كلّما كان البرد قارساً.. لن يقيني من مطر الطريق الجارح.. ما كنت أدري أن حلمه الكبير سينتهي به . جثّة متفحمة . في سيارةٍ أكثر تفحّماً.. كان حلمه أن يلبس تلك البذلة الكاكي.. أن يكون مناضلاً.

مازلت أذكر يوم ألتحق بثكنته، باغتني وأنا أغادر الجامعة بزيه العسكري.. اندهشت وفرحت غير أني لم أخف خوفي عليه وأنا أدري أن موته يعني انتصاراً في عرف الذين حوّلوا الوطن إلى لعبة دموية..!!

غير أن الحلم ما لبث أن غدر بي وسرق الوطن الجائع أجمل فرح اعتقدته لن يضيع..!!

ما أوحدني..!! صُرتُ نسخة أخرى عن البحر الذي فقَدَ ألوانه وعشاقه..!! عادت مرة أخرى الطبول المرعبة تدّق بصدري الممتلئ وحشةً .. عدت إلى غربة الأيام من جديد.. ومن جديد صارت الأشياء تخيفني بعد أن احتميت بصدرٍ احترق واحترقت معه ذاكرتي وأشيائي الجميلة.. احترق العالم بعيني ولم يبق سوى الدوران حول طواحين الهواء ظناً مني أن الأحلام قد تعود..!! يا عمري الموجوع..!! يا مدني الباكية..!! عيناك يا مدني الخضراء وفصولي التي أحبّ..!! أعيديه يا كلماته إلى صدقه الأوّل، ووعده الأوّل.. أعيديه فوحدك تعلمين أنه أقسم لي مراراً أنك ستحبينني وستَسْعَدين بقدومي إليكِ.. باركيه بقطرةٍ من مائك ليعود إليه صفاؤه الأوّل وهو يردّد لي:

جمعنا حبٌّ تشكّلَ وتخلّق دون رحم ولكنه تخلق في وطن يعرف تماماً معنى الحبّ كما يعرف معنى الدمع..!!

كم كنت كاذباً يا شاعر الريح!! وكم كانت لهفتي عليك!!

الآن فقط أعترف أنه ربما جمعتنا كل الأشياء إلا الحب وأنك ما عرفت معنى الدمع أبداً!

مهلاً أيها الحزن.. لا مكان لجموحك هذا.. لقد سرق مني كل ما تبقى من أحلامي الجريحة لا

شيء تبقى سوى مدن الفراغ لا حب فيك يا مدن الفراغ ولا حلم احترق البحر.. واحترقت دونك.. ظننت أني توحدت به حينما جاءتني كلماته على الشرفة المفتوحة أمام المدينة التي تحترق.. يجلسان جنباً إلى جنب.. في عينيها حزن من ينفلق أمام خطواتها الطريق الجميل، في وجه كآبة جبل ينهار من الداخل والصمت بينهما يمتد جسراً إلى الأعماق، يعبرانه ويغوصان في قرارة الأعماق.. ودِّعها.. ودِّع مدينتك التي ترحل.. على الشرفة المفتوحة ينظران معاً إلى المدينة التي تحترق.

يومها.. قررت أن أهرب إليك من زمن الرصاص والغدر.. قررت أن أهرب من مدن الفراغ لأسكن مدينتك..

ما كنت أدري أنني وحدي سأظل أحترق، ووحدها مدني ستظل الريح تؤسسها..

أكان ممكناً يومها أن أصمد أمام دفئك وهو يغزوني في جلسة شعر عابرة..؟

أكان ممكناً أن أظل صامتاً ورسائلك تأتيني مطرزة بالياسمين..؟

اعترفت بكثير من الحزن أنَّك فقدت امرأة.. واعترفت بأن رجلاً كان كل أحلامي اختطفه الموت مني.. حدّثتني عن كل ما مضى حتى صرت أقيم معك في ماضٍ لا علاقة لي به سوى أنّك عشته.. حفظت حديثكما.. أحلامكما.. هديتك الأولى لها وقبلتك الأولى.. حفظت مراسيم احتفالك بعيد ميلادها.. طقوس البحر وشعرها الطويل..

حفظت أدّق تفاصيل الحكاية.. وحاولت أن أصمت.. أن أبكي.. حاولت أن أهرب ولكني فشلت... تساءلت أكثر من مرة.. لمَ أعذّب نفسي بك..؟ ولما تصرّ على أن تعذبني..؟ وحدث أن عرفت الجواب.

لقد أحببتك.. دفعتني إليك كل جراحي.. وهذا الوجع الممتد أشواطاً في دمي.. دفعني إليك وطنٍ لم يمنحنا إلاّ أكفان أحبتنا.. دفعني إليك الموت فإذا بالموت أيضاً يدفعك إليّ..!!

كنت جميلاً أيها البحر فلِمَ غادرك عشاقك؟ لمِا غادرتك عرائسك؟

أتدري أن الشاعر الذي أقسم لي يوماً أمامك أنني حبّه الكبير قد رحل وأن كل وعوده كانت كاذبة..؟

كان حباً على الورق.. كان شوقاً وهمياً أهداني إياه.. كان مكتفياً بمعرفة أنّ ثمّة في مكان ما من الأرض مدينة اختُطف قلبه فيها، وأنّ طعم هذه المدينة ما يزال بين شفتيه، إنه أيضاً مسكون بالشوق إليها حين ينسكن الإنسان بالشوق تبدأ الحياة تأخذ معناها.. حين تكتسي الحياة بالشوق تصير أجمل.. حين تصير أجمل تقترب من الشعر، ثم ربما تصير شعراً..

تكبُرُ المدينة، وتنفتح بّواباتها السبع لتدخلها المدن كلها..!!

شيء ما في ذاكرتي تكسّر.. وأشياء أخرى في داخلي احترقت.. وصرت كلما فتّشت عمّا تبقَّى منك في داخلي لا أجد إلاَّ أشواقي التي فرّت مني يوماً لتسكن وطنك المحترق وإذا أنا أنسكن بحزنك وصمتك..

اصرخي الآن في هذا الفراغ.. أندبي عمرك المزروع شوكاً..!! جاءك وقد غيّر الأسماء والأشياء.. قال لكِ: هذا دمي.. وبلهفة مددت يديكِ فإذا الصبّار يدميها.. يداك المذبوحتان بالصبّار تمتدان الآن في الفراغ الكبير..

تذكرانكِ بأنكِ رحلتِ معه يوماً وفي عينيكِ ألف مدينة بعيدة يملؤك عطرها ويمتد في قلبك شجرها.. قال لكَ أما البحر: لنودع الحزن هنا.. سأمنحكِ أجمل مدن الياسمين يا سيدة الفل والياسمين! قلتُ له بصدق الأنثى: وسأمنحك زمناً أخضر تأخذ فيه الأشياء شكل الطفولة الأولى!!

ما كنت تعلمين أنه سيطحن طفولتك كالقصب اليابس وستفقدين ملامح وجهك الهادئ وأنه سيعذبك بسخاء..!! اعتقدت ودوماً بتفكير طفوليّ أنّ الحبّ الكبير يغير العالم.. لمَ لمْ تفكري بأن الحب قد يقف ضدك يوماً وأنت تلتقين برجل يغير كلماته كما يغير أثوابه..؟ لم كنت دائماً تصرين على أن الطعنات من الخلف عادة لا تكون قاتلة بل تؤكد أننا في المقدمة..؟

أبكي الآن أكثر .. توزعي في مدنك الفارغة.. لا أحد يسمع عواءك الجريح في مدن الموت.. كان مجرد غيمة صيف كاذبة.. تزوجت رجلاً من صدى.. ترك أشياءه مع امرأة قبلك وتركت معه أشياءك.. كرّر معك الحكاية بتفاصيلها.. يعيش معك ومعها.. يداعب شعرك الطويل ويغيب عن عينيها.. يحملك بين ذراعيه وإذا به يحملها.. التفاصيل ذاتها لم تغير..

كنت تعلمين الأماكن التي سيأخذك إليها.. الشاطئ نفسه، الكافتيريا نفسها، المتحف أيضاً.. حتى الكلمات ذاتها.. شيء واحد لم يأخذك إليه مثلها.. القبر.. تمنيت أكثر من لو يحملك إلى جانبها ليريحك من عذاباتك.. تمنيت أن تفقدي ذاكرتك لتنسي.. لكنك بقيت ساكنة.. مشاعرك تذوب أيامك لتنسي.. لكنك بقيت ساكنة.. مشاعرك تذوب أيامك الرتيبة إلى جانبه.. صرت نسخة أخرى لامرأة ليست أنت.. عشت عمرها هي مع رجل تخيّلت في لحظة أنه عالمك الكبير، وأن عمرك لن يكفي أبداً ثمناً لسعادته.

عشت وهماً جميلاً تراءى لك من خلف الكلمات الملونة فصدقت حباً على الورق ورجلاً أقسم لك أنك لست كالنساء وأنه ليس كل النساء وما إن رآها حتى فرّ من يديك فقط لأنها تشبهها.. تشبه امرأته الأولى. قال لك ببرودة:

آسف.. ، إنها كل ما أتمنى ورحل معها.. صمت ثم انسابت دموعك.. صدّقت أخيراً أن الطعنة قاتلة حتى ولو كنت في المقدمة.. خرجت إلى الشارع..

صفعك العالم البارد.. انتابك شعور بالتعاسة والغضب.. ركضت بجنون..، وأنت تمرين بالوجوه الكثيرة.. اكتشفت خيبتك وربما غباءك.. تذكرت ملامحه المغروسة في أعماقك.. اختلطت دموعك بالمطر الذي بدأ يسقط للتو.. رأيته أمامك.. مدّ يديه إليك.. تراجعت إلى الخلف، اصطدمت بالجدار.. انتبهت.. كان سائق السيارة يسألك: أين تنزلين آنستي..؟ أشرت له وعدت تقرأين الرسالة إذ توقفت عند جملته.. كذلك شعرك.. لماذا كان قصيراً..؟؟

❑❑❑

أحضان التمثال

قصة: نعيم عبد مهلهل- العراق

صبي أشقر. ولد في الريف. جفت الأنهر. هاجرت عائلته إلى المدينة. تعلم فيها. وأخذ شهادته. عين أمينا لموجودات القاعة السومرية. كان قبل ذلك من أشد المعجبين برامبو وشعره، ويحفظ المركب السكران قصيدته المشهورة على ظهر قلب منذ أيام الإعدادية. كان يمارس *طقوس خلوة مريبة مع الحجر الممدد في الصناديق وحتى الواقف منها. ولا يعلم أن كان المفضلين لديه الذكور أم الأناث. لكنه كان يخرج مورداً الخدين مثل جورية. هكذا كان يصفه من هم تحت مسؤوليته في القاعة. كان يبتسم بعد كل طقس. ومرات يخرج مهموماً. الأمر صار تقليداً. اعتبره البعض شذوذاً ما. لهذا، دون أحدهم تقريراً كان للخيال والتخمين فيه حصة كبيرة. رفع هذا إلى المدير العام في بغداد. المدير الذي يعد واحداً من خبراء الآثار في العالم. أستهجن الأمرين معاً السر الذي يمارس في القاعة. وسذاجة الطرح وغرائبيته كما ورد في التقرير. لذلك فإن الحيرة تملكت المدير العام. وكان مستشاره لشؤون الأفراد امرأة ولكنها مختصة بالآثار. الأمر عادة يحول إليها. لكن بمثل هذه الرؤية فهو مخجل. ورغم هذا كان يعرف عنها أنها امرأة متحضرة غير أنها لم تتزوج بعد رغم جمالها البغدادي الحديث الذي يهتم بنفسه ابتداءً بالجورب وانتهاء بنوع العطر. وكان في كل مرة يسألها عن نوع العطر الذي تشتريه ليرغم زوجته كي تشتري مثله. رغم أن أحد الأنواع كلفه نصف راتبه المليء بالحوافز والبدلات وأكراميات المناسبات الوطنية. وهاهي مديرة الأفراد الجميلة تجلس أمامه بدلال. كان يرتاح أيما راحة حين تجلس هذه الدمية أمامه. و ذات يوم تجرأ وقال لها: أنت تذكرينني بالدلوعة المطربة اللبنانية صباح في شبابها. ابتسمت، وأرخت جفنيها إلى الورق الصقيل الذي بيديها، وبفنية عالية راحت تمسح على سطح الورقة كمن يعمل مساجاً، وقالت: حتى جمال صباح صار موضة قديمة. هل رأيت فلم تايتانيك.؟*

. مرتين.

. ألم تنتبه إلى شيء في بطلة الفلم الجميلة؟

. لا لم أنتبه.

ـ وأنا التي أقول عنك يا أستاذ: أنك تمتلك نظرة ثاقبة. الناس تقول أن بطلة تايتانيك تشبهني تماماً. إذن ينبغي أن لا أذكرك بصباح. تذكرني مثلاً مع بروك شيلدز، شارون ستون، كاترين ريتاجونز.

كاد الرجل أن ينسى نفسه في ذلك اليوم عندما أراد رغم أعوامه الستين أن يرمي بجسده الضخم في أحضانها، إلا أنه تمالك نفسه وتوقف.

وهاهي الآن أمامه، في قضية تتشابه فيها الهواجس. فالموظف في متحف الناصرية يتمنى نساء من صخر، أما هو فيتمناها طرية مثل بندورة كما هي الأنسة هالة مديرة الأفراد.

قالت له: تفضل يا أستاذ..

ـ الأمر فيه شيء من الإحراج ويهم أحد موظفي متاحفنا في المحافظات. لا أريد أن أقرأ لك عنه كما مدون في هذه الورقة. الأفضل أن تقرأيها أنت. لأن الأمر وأن بدا غريباً لكنك أقرب اختصاص إليه. وأريد أن أعالج الأمر معك بهدوء.

شع فضول بنفسجي بين عيون هالة كاد يحرق أجفان المدير الذي راح ينظر إلى شفتيها كمن يتمتع برؤية شلال من العسل ينساب بلزوجة وتماوج على أرائك الغرفة حيث أيقظت فيه كلمات تقرير المخبر فحولة كادت تموت.

كان عطرها جديداً هذه المرة غير الذي ملأ الغرفة أمس حين دعاها لتنظيم دفاتر الأسواق المركزية لموظفي المديرية. لكنه لم يسألها عن اسمه لأنه سيشتريه مرغماً مما سيدفع بزوجته التي جاوزته في العمر إلى رمي نفسها من السطح بعد أن وصل عدد قناني العطر باختلاف أنواعها إلى ثلاثين نوعاً.

أخذت الأوراق من يدي المدير المرتعشتين. وبدأت تقرأ. وبدأ وجهها يغير ألوانه مثل مصباح العرض المسرحي، فمرة تبتسم حد القهقهة ناسية أنها في مكتب مديرها العام، وأخرى تتجهم غضباً مما يحصل في هذه الأوراق. أن شيئاً جديداً وغريباً تراه في كواليس الوظيفة التي يكون المشهد فيها واضحاً. لأن مديريتهم الوحيدة من بين دوائر مؤسسات الدولة من لا تهتم بحياة الأحياء حد الذي وصفت بها عمل الدائرة بأننا دائرة الاعتناء بالموتى. والآن ثمة من يريد أن يعبث بهؤلاء الموتى كما أشار صاحب التقرير. ولكنها وعبر خمس سنوات عمل في قسم الأفراد اكتشفت أن أغلب التقارير هي دوافع كيدية. لكن الأمر هنا يختلف. أنها مسألة تتعلق بوضع سالكولوجي صعب. فلقد صور التقرير الأمر على أنها دعارة مع الحجر. وهذا أمر غريب وعجيب.

. إنه أمر مضحك ومبكي إن كان صحيحاً.

. وما العمل آنسة هالة.؟

. ما ينسبه سيادتك.

. ربما نرسل لجنة تحقيقية؟

. هذا سيثير ضجة ويعرضنا ويعرض الموظف أمين القاعة للإحراج عندما يثبت الأمر أنه عمل بضغينة وكيد.

ـ أنا أرسلت على إضبارته الشخصية. هو خريج نفس القسم الذي تخرجت منه ولكنك تسبقين دورته بأربعة أعوام وفي نفس الجامعة.

. أنا تخرجت وهو دخل الكلية. هذا يعني أنني لا أعرفه.

. المعلومات التي معي في هذه الإضبارة تتحدث عن موظف هادئ ونزيه.

. الإنسان ليس إضبارة.

. والعمل؟.

. أذهب أنا إلى الناصرية وأستطلع الأمر.

. رغم أني أجد في هذا شيئاً من الإحراج. لكنني أرى أنك الأصلح لهذه المهمة.

كانت ظهيرة باردة عندما قدمت هالة نفسها إلى مدير المتحف. الذي ارتبك من هذه الزيارة المفاجأة. لكنها أعادت الطمأنينة إلى قلب الرجل إنها في زيارة روتينية إلى المواقع الأثرية وليس إلى مديريات المتاحف وأرادت أن تصطحب معها إلى الموقع الأثري في أور من هو يختص بالسومريات هنا.

أجاب المدير بسعادة مفرطة: الغداء أو لا تحصلين على ما تريدين.

. ومن هو؟

. السيد مهند أمين قاعة السومريات في مديريتنا.

ـ ينبغي أن نبكر. فأنا لا أعرف المنطقة جيداً رغم أنني زرتها لمرتين في سفرات علمية لقسم الآثار أيام كنا طلابا في الكلية.

. أعتقد أن السيد مهند سيكون خير عون.

. وأين هو؟

. هو يتواجد دائماً قرب موجودات القاعة.

ذهب مستخدم أعرج لينادي عليه. وكان قد تطوع لمناداته دون أن يطلب منه، ساور الشك هالة بهيئة هذا الرجل وهمته رغم العوق بالنداء على مهند. وسألت بدون أن تلفت الانتباه لأمر ما: هل الرجل الطيب الذي سينادي على السيد مهند من الذين يعملون معه؟

أجاب المدير. نعم. جعفر من مستخدمي القاعة.

لحظات وجاء مهند. شاب أشقر. رسم الحسن، على محياه خطوط جمال غير مألوف في الجنوب. توقعته الآنسة هالة أنه شاب أسمر بهندام موظف عادي. لكن الذي تراه الآن شاباً يرسم

بين عينيه بريق بهجة خفية حفزت لديها ذكريات حب قديم لطالب كان معها في نفس المرحلة خطفته الأقدار بحادثة سيارة. ألقت نظرة إلى خنصره فوجدته بدون خاتم، كان الخجل يرسم على عينيه شيئاً من لذة المعنى الذي تقصده النساء، مدت يديها إليه لتصافحه. شعرت بشيء من حرارة لم تألفها من يد غير اليد الذي كانت تهوى معه صباحات حديقة الكلية، رغم هذا تماسكت بكبرياء امرأة ذات منصب، ونظرت إلى عيون مهند بشيء من عدم الاهتمام وقالت: سيد مهند مديرك السيد عامر رشحك لترافقني إلى المنطقة الأثرية.

. وأنا تحت أمرك يا سيدتي.

كانت ظهيرة دافئة من بدايات ربيع جنوبي عندما وصلا المكان الأثري، وطوال الطريق كانت تبدي ملاحظات ما أرادت بها أن تكتشف ردود فعله ومستوى ثقافته إلا أنه لم يتحدث عن أي شيء. كان صامتاً ومتى تسأله كانت أجوبته قصيرة ومختزلة.

غير أن الضوء الغريب الذي كان يشع من عينيه قد صنع في قلبها نوعاً من الاهتمام بالرقة التي كانت موشمة تحت أجفان هذا الذي بدت تصرفاته تنم عن طبيعة مسالمة لا تجنح لخطأ ما، ورغم هذا كان عليها أن تتأكد. ولكن صعب على امرأة أن تأتي إلى خصوصيات تثير الشك لرجل تلمع عينيه بشهوة غريبة مثل عيون صقر. غير أنها كانت تعي رغبتها بالتحدي ولتثبت لمديرها العام أنها من النوع الذي يمكن أن يكلف بمهام كبيرة أخرى لاسيما سمعت بأن دائرتها توشك على تأليف وفد للتفاوض ليذهب إلى باريس للمطالبة بآثار العراق التي حملها منقبو الآثار إلى بلدانهم.

أبقت السيارة في مكانها مع سائقها. وطلبت من مهند أن يرافقها إلى حيث المدينة المقدسة التي لم يبق منها سوى الأسس وأقبية فارغة كانت قبل أن تنقب تحتوي على كنوز لا تقدر بثمن لكل ممتلكات ملوك سلالة أور الثالثة. كانت تسير بنعومة وخفة مقصودة أرادت بها أن يسير هو خلفها رغبة منها لتثبت شيئاً من الحسن الذي تمتلكه لهذا الشاب الهادئ والذي بدا خجلاً وهو يطرق برأسه متتبعاً قدميها النحيفتين مثل ساق الوردة. وعندما أيقنت أنه لم يكن مهتماً بمشية الطاووس دعته إلى السير بقربها، فتقدم بشيء من التردد والخجل وقد عانى كثيراً كي يساوي خطواته بخطواتها، فلقد كانت تدفع برخام صدرها وهي تصعد التلول الواطئة مثلما تدفع الريح ستائر نافذة مفتوحة لمرأة تنتظر حبيبها الغائب في حجابات الحروب. هو تعب. وهي لم تتعب. ولأول مرة سمعت منه رغبة يريدها عندما قال بصوت خجول: أريد أن أستريح يا سيدتي.

أحست بأن تعبير سيدتي. نوع من تهذيب لم تألفه. لقد تعودت دائماً أن يقال لها آنسة. وكلمة سيدتي أيقظت فيها شيئاً من رومانسية مكبوتة. ورغم هذا كابرت بشيء من دلال امرأة تترأس شاباً تدور الشبهات حوله لتصرفات تجهل طبيعتها. وردت بشيء من لغة الإدارة: أنت رجل يا سيد مهند. وكان لك أن تقودني أنت إلى ما أريد الوصول إليه.

أجابها بتواضع: إلى الآن لا أعرف بالضبط طبيعة المجيء إلى هنا، وأنت تعلمين، ليس في هذا المكان سوى حفر نقبت منذ ثمانين عاماً.

ـ يقال أن البابا سيأتي مطلع الألفية القادمة وستكون خطوته الأولى من هنا حيث قبر النبي إبراهيم ﷺ.

. سيدتي. أنا من الذين يشتغلون على الحدس. البابا لن يأتي.

. لماذا؟

. هذا يحتاج منك إلى تتبع الأخبار جيداً.

. لا يبدو على شكلك ونعومتك هذه أنك من الذين يهتمون بالسياسة.

سماع الأخبار لا تعني السياسة. عندما كنا جنوداً في الحرب. كان المذياع يفسر لنا كل حدث كوني ومن كثرة ما أدرنا مؤشر المذياع صرنا نعلم، ماذا يريد أن يقول حتى قبل أن ينطق المذيع.

. وهل قال لك المذياع أن البابا لن يأتي؟

. هو لمح بذلك.

ـ هذا استنتاج خطير يا سيد مهند. ويمثل بالنسبة لنا خيبة كبيرة. فنحن كما تعلم على أبواب ترميم بيت النبي إبراهيم.

. كان المفروض أن يرمم منذ زمن. حتى وإن لم يأت قداسته. فالمكان سيصبح محجاً لمسيحي العالم.

. أنا من الذين رفع أكثر من اقتراح بهذا الشأن. لكن أحداً لم يلتفت للذي تحدثت عنه.

. لا بد أن تقاريرك كانت رقيقة مثلك، فلم تشعرهم بحرارة ما.

ضوء وردي طفح بحبيبات صغيرة على الخد الناعم، جعلته يطرق برأسه كمن يخجل في ليلة عرسه.

تصرفه هذا أشعل فيه الرغبة من جديد وفتح لها نافذة تطل من خلالها إلى عالم هذا الذي بدا أمامها الآن مثل طفل يلبسوه ثياب المدرسة في أول عام دراسي له. ولأنها خبرت الحياة في عملها الإداري وأنوثتها المفرطة عندما كان في عالمها رجل تهواه. قالت: يبدو لي أنك من الذين ينعزلون عن العالم ويحتفلون من أشياءهم الخاصة، كالكتب مثلاً. أو المذياع. أو ربما هواية ما.

. وهل يهمك أن تعرفي. ما دمت قادمة لأمر لا يخصني شخصياً؟

. لا. أنا جئت لأستطلع المكان. قل إنها زيارة روتينية من مسؤول وزاري، وما تطرقت إليه في شأنك لم يكن من صلب عملي. لكن لكل طريق ألفته، ومعك تطور الحديث هكذا. أن أردت فلن أسألك مرة أخرى عن شيء يهمك. لقد بدأت أشعر أني متطفلة نوعاً ما.

. أبداً. كنت مهذبة، ورقيقة. ويبدو لي أنك من النوع الذي تأنسه الروح سريعاً.

. لماذا قلت الروح ولم تقل النفس؟

. النفس أمارة بأكثر من شيء، إنها قريبة للواقع. الروح أكثر عمقاً وبعيداً عن سطحيات الحياة.

. أنت تفرق بين النفس والروح؟

. نعم. لأن اشتغالهما مختلف رغم التشابه في الصفات والغرض.

. ودائماً تريد التعامل مع الآخرين بروحك؟

. دائماً.

. ولماذا؟

. لأن الروح أقرب واسطة نصل بها إلى الحقيقة.

. وعندما لا تجد الروح هذه الحقيقة؟

. تستطيع أن تأنس بأشياء أخرى.

. مثل من؟

. هذا يرتبط بخصوصية الذات.

. هل عندك خلوة تمارس بها طقس ما؟

كان هذا السؤال بداية شك رسم في وجه مهند شيئاً من الارتباك، جعله يضع في حساباته أمراً لا يظنه، ولكنه جعله احتمالاً. ولكي يصل إلى سواحل هذا الشك تجاهل ارتباك السؤال وأستفهم منها القصد؟

قالت: إن لكل إنسان خلوة يمارس فيها رغبة يهواها ولا يريد للآخرين أن يطلعوا عليها. مثل أن يغني الإنسان مع نفسه، يكتب الشعر، رسائله الخاصة، يمارس طقوساً ما أنتم تعرفونها أكثر منا.

. وأنت هل لك خلوة خاصة بك.

ـ في غرفتي عندما أريد أن أمارس طقساً خاصاً بي، لا أسمح لأحد أن يدخل. فلربما أريد أن أكتب رسالة حب لرجل أهواه، أو أسمع أغنية لا أريد لأحد أن يشاركني لذة السماع إليها، أمور كثيرة، فخصوصيات المرأة أكثر سرية من خصوصيات الرجل، رغم أن أكثرها تمارس من أجل رجل.

. إذن لنقل أن مثل هذا يحصل لكل شاب لم يتزوج بعد.

. لكن، بعضهم يمارس طقوسه خارج غرفة بيته؟

هذه الجملة جعلته في يقين أنها جاءت لأجله. وأن ثمة من جعل الأمر يرتقي ليكون شأناً وزارياً. ساد الارتباك كل ملامح وجهه، ورسم الخجل باقات ورد نظره، تمنت هي أن تأخذها لتشمها كي تكتشف من خلال عطرها مناخات عزلة هذا الشاب الذي أنار بريق عينيه المجال المفتوح بين

الأقبية الأثرية حد الذي جعلها تعتقد أن أمراء من سومر بدأوا يستيقظون، وهاهم يمسكون الآن قيثارات صغيرة ويعزفون لها واحداً من أناشيد الحب السومرية.

قال بمفردات مرتعشة كجنحي فراشة في صباح ماطر: إلى أين تريدين أن تصلي معي؟

ردت بهدوء: إلى داخل قلبك.

. ويهمك هذا؟

. كثيراً.

. هذا أنني أتيت معك من خلال خدعة. بدأت أوقن أنني المقصود من زيارتك؟

. بالضبط يا سيد مهند.

. وهل الأمر مهم حتى يستحق زيارة من مسؤول كبير في دائرتنا.؟

. أنا وجدت في الأمر شيئاً جميلاً. فتطوعت.

. أنتم بذلك تنتهكون خصوصيات الآخرين؟

. ذلك عندما تمارسه هذه الخصوصيات في بيتك. أما في الدائرة فالأمر شأن حكومي.

. وماذا تريد الحكومة؟

. تفاصيل ما يحدث في القاعة.

. اعتراف؟

. الطريقة التي تجدها مناسبة.

. وإذا كان عملاً لا يرضى الدائرة؟

. أنا أقدار ذلك.

. تعرفين ما الذي تمثل سومر لمن يعشق عالمها.

. تماماً فأنا من نفس الصف الذي تخرجت منه ولكني أسبقك بأربع سنوات.

. إذن سيكون موعدنا غداً في القاعة التي تثير شك المساكين في دائرتي من الذين جعلوا الأمر واحداً من الكبائر وكتبوا إليكم.

. لماذا لا تتحدث هنا عن الذي يحدث في القاعة؟

. ولكنهم ليسوا موجودين الآن.

. من؟

. أولئك الذين يهمك أمرهم. فإذا كان الأمر فيه شيء من الجرم. فلست وحدي. إن معي شركاء.

. من موظفي الدائرة؟

. غدا ستتعرفين عليهم واحداً واحداً. الآن علينا أن نعود. فالأمر يكاد يكون معك أشبه بخلوة قد تثير تساءلاً ما. يكفيني الأول.

شعرت بارتباك يغطي كامل جسدها. وكان وجهه الطفولي الأحمر يقطر عسلاً يضيء بين الشفتين المدورتين مثل صحن أثري. أندفع فيها إحساس أنوثة كاد يتفجر مثل نبع ليرتمي على الصدر الذي بان بياضه مثل ثلج شمالي، لكنها تماسكت أمام انحناءته التي خيم عليها شيء من الحيرة والحزن والخجل، وقد كبا على التراب الناعم يلوذ برداء المفاجأة التي لم يحسب لها أي حساب. أما هي فقد عاشت حالة جديدة من ارتباك العاطفة لم تر مثلها منذ أن غادرها الرجل الذي تحبه.

كان الصمت قد أشعل المكان بأحاسيس متبادلة. لكن أي من الفؤادين لم يشأ أن يتحدث، حتى بدا الأمر كأنه اعتراف متبادل بهاجس من سر ما بدأ يربط الاثنين. ولأن المساء أنزل حزم البرتقال من شعاع بارد لشمس بانت سعادتها لفرط ما سمعت من أشجان الرجل والمرأة. قال بهمس خجول: لنذهب. وغداً سأريك ما ترغبين معرفته.

سوية عادا من النقطة أوصلت بها إلى مهند سر مهمتها، انتابها شعور من الخذلان. فلربما كان قرار مجيئها انتهاكاً لحرمة إنسان لم يقترف ذنباً يسيء إلى مهنته. وبدا لها أن الأمر سيكون هكذا، وأنها ستعود تحمل الخيبة إلى مديرها العام الذي سيقرأ في عينيها شيئاً من خذلان عاطفتها وأنها سقطت في بئر لم يمر بخاطرها يوماً ما أنها ستسقط فيه.

سوية عادا بخطا بطيئة أثارت فضول سائق السيارة الذي تكلم بشيء من بلادة الأميين ووقاحة فطرية: كان الأمر جميلاً؟

ردت بعنف: لا أظن أن من شأنك أن تعرف مثل هذه الأمور التي تهم عملنا. أي دراسة أكملت؟

رد السائق بنشاط: الابتدائية يا ست.

. اصمت إذن.

ولكي تلغي فضول السائق النزق، كان كلام العودة عمومياً، ويتحدث عن ضرورة أن يكتمل التنقيب في التلال البعيدة عن المقبرة الملكية لأن ثمة أدواراً حضارية أخرى يمكن أن تكتشف. وكان مهند يؤديها فيما ذهبت إليه. وعندما وصلا كان مدير المتحف في انتظارهما وهو يعلن قلقه، غير أن ابتسامتها ألغت القلق، ليعلن الرجل أنه أقام مأدبة عشاء صغيرة على شرفها. رغبت هي فيها أن يكون السيد مهند موجوداً. إلا أنه اعتذر لأنه على موعد لزيارة والدته في المستشفى. لحظتها تمنت أن تكون معه لزيارة والدته، لكنها لم تعلن تلك الرغبة لأن السائق لازال يمسك الفضول بعينيه كمن يمسك صيدا.

في الليل بعد أن آوت إلى مضجعها ضيفة في بيت مدير المتحف. ساورتها رغبة بالاتصال

بمهند بحجة السؤال عن والدته، إلا أنها امتنعت في اللحظة الأخيرة خوفاً من أن يثير سؤالها شكوكاً لدى الرجل وأجلت سؤالها عندما تقابله في الصباح. غير أنها مادامت في فراش غير فراشها فإن النوم لن يأتيها بسهولة. لذلك أرخت ساقيها بهدوء على الفراش الدافئ. ومثل أي امرأة تفاجئ بهاجس يقلق فيها شجن القلب راحت تتذكر ملامحه الناعمة مثل المرايا، وتستعيد من هدوء عينيه بعض توهجات الروح. أغمضت عينيها بعد أن استطاعت أن تصطاد عينيه المحلقتين في سماء الغرفة، ومعهما استعادت حوارات الدفء التي تبادلاها داخل محيط المقبرة المقدسة.

قالت وهي تتنهد كما عشبة تشتهي المطر: الود في الحياة هو أن نعلن رغباتنا من دون خوف.

قال: ذلك عندما يكون المناخ ملائماً.

قالت: نحن نصنعه.

. عندما تكون هناك بيئة صالحة. وغير ذلك الأفضل لنا أن ننزوي مع أشيائنا التي نرغب بها.

. حتى تلك التي تثير شكوك الآخرين؟

. حتى هذه.

. أنت بذلك تثير شك المجتمع؟

. ما دمت أمتع نفسي ولا أتسبب بأذى أحد، فالأمر لا يهمني.

. ولكنهم أرسلوني من العاصمة كي أكتشف هذه الرغبة.

. في المنطق الحقيقي أنت تتجاوزين على حريتي الشخصية؟

. هم يخافون أن تكون هذه الحرية شذوذا؟

. غدا سترين.

ومع مجيء الغد، أحست كامرأة أنها تجاوزت في تعاملها مع هذا الولد الذي كان هادئاً وطيباً طوال الطريق رغم أن الخلوة قرب الأقبية المظلمة يثير سكونها الرغبة ليكون هناك شيء من العاطفة حتى عند اثنين تعارفا قبل لحظات.

كان ليلها على الفراش الغريب عبارة عن أحلام لونت جدرانها بورق بنفسجي لماع. رأت فيها وعلى وسادة الطيف أنها تحولت إلى أميرة سومرية تجلس في شرفة النافذة الشمالية للملك شولكي، ومثل شبعاد كانت تمسك قيثارة تعزف فيها لحن رغبتها لأمير يشبه مهند تماماً. وكانت الموسيقى الهاربة من الأنامل النحيفة تبحث عن عيون خجولة كانت في الظهيرة الدافئة تدير مع الأميرة الحسناء حوارات عن الحياة والحب وشجون الرغبة التي نعتنقها برغبة من القلب وذلك الهاجس الذي يداهمنا فجأة ليشعرنا بشيء أسمه الحب.

لقد تقلبت كثيراً على الفراش. غمرتها مياه شلالات لعاطفة مكبوتة. وكم تمنت أن لا يكون مهند

قد فعل شيئاً مشيناً في خلوته مع تمثيل القاعة، وكان صوته الواثق قد جعلها تؤمن أن الشاب الوسيم كان يمارس رغبة تتصل بحبه للأثر، فهي تعرف جيداً، أن عشق الماضي السومري قد يمنحنا انطلاقة ما اتجاه رغبات لم يتعود عليها أولئك الذين لا يعرفون سحر سومر. تقلبت كثيراً، ورسمت ملامحه الرقيقة ألف مرة، وفي كل مرة كانت تتحسس بيديها الناعمتين الوجه الصقيل مثل مزهرية الكرستال وكانت عندما تصل أصابعها إلى شفتيه تتعمد إلى إبقاءها طويلاً لتتدفأ من حرارة فمه. وبين حين وآخر تعود إلى يقظتها لتتساءل عن سر هذه الرغبة التي ولدت كما البرق وكانت قبل ذلك تعتقد أن الحب قد لا يأتي مرة بزورقه إلى شواطئها الزرقاء، ولكنه آتى هذه المرة ومن دون موعد، حتى أنه لم يقرع الباب كما يفعل الزائرون، لقد دخل خلسة ومن دون استئذان، فكانت الصاعقة التي بدأت تومض في هذا الليل إيذاناً بليلة ماطرة، وقد بدأت تمطر فعلاً، ومع كل قطرة مطر ساقطة كان صوت صدى مهند يهمس لها بحب لم تر مثله حتى في الأفلام الرومانسية. لا تدري متى بدأ الليل ومتى انتهى لكنها أحست بيد زوجة مضيفها توقظها بهدوء وقد رسم النوم على جفنيها رغبة نوم عميقة لم تتم، قالت على أثره المرأة: يبدو أنك لم تنامي جيداً بسبب تغير مكان النوم المعتاد؟!

قالت يبدو هذا. وهي تعرف السبب الحقيقي.

كان عمال الخدمة قد نشطوا صباح هذا اليوم مبكرين كي ينظفوا الدائرة ويغسلوا الممرات. فيما بقي مهند داخل القاعة غير مكترث لزحمة العمل والمهام الجديدة التي أوصى بها مدير المتحف كي لا يجعل الزائرة تنتبه إلى قصور ما في وضع المتحف من حيث النظافة والترتيب ولكي يقنع الزائرة المهمة اتصل سراً بأكثر من مدرسة يحث مدراءها على قيام تلامذتهم بزيارة المتحف في الوقت الذي تكون فيه الآنسة هالة موجودة.

وصلت السيدة هالة إلى بناية المتحف. فتشت في وجوه الواقفين في استقبالها فلم تجد الذي ترغب به أن يكون موجوداً. فلربما بقي مع والدته في المستشفى وحتماً ستختلق عذراً ما لتزوره حتى لو كلفها ذلك لتمدد إيفادها يوماً آخر. لكن السعادة المفاجئة بدت ظاهرة تحت جفنيها عندما رأت مهند يخرج من القاعة السومرية ليستقبلها بابتسامة حملت في إيماءاتها شيئاً من جميل الود الذي ولد في المكان الأثري.

قالت: ليأذن لي السيد المدير أن أزور الأقسام لوحدي.

قال المدير: تفضلي آنسة هالة، فالدائرة دائرتك.

أمر المدير مسؤولي الأقسام والشعب أن يتوزعوا على شعبهم. وبتعمد مقصود ابتدأت الآنسة هالة بشعبة بعيدة عن القاعة السومرية في قصد منها أن يكون عرين مهند هو أخر من تزوره. ولأنه على موعد معها في هذا العرين طلب من المستخدمين الذين معه مغادرة المكان عند وصول الآنسة الزائرة. وكان العامل جعفر الأكثر تذمراً من هذا الأمر.

عندما وصلت القاعة السومرية تصاعدت دقات قلبها لأنها باتت أكثر قرباً مما أتت لأجله.

وكان مهند واقفاً على البلاط المرمري وسط القاعة كمن يريد أن يهيئ استقبالاً يليق بزائر مهم. شعرت برهبة وإحراج وهي تدفع بذات الصدر الذي يشبه العاصفة وتدخل العش الهادئ لهذا الصبي الذي تقدم هذه المرة بخطوة سريعة واقترب من الجسد الذي شده ارتباك مخلوط برغبة في إنهاء الأمر بأسرع وقت لتعود إلى مديرها وتقول له: كان الأمر مجرد حدس تافه من إنسان غير متعلم. فالمعنى موظف طيب. وما كان يعتقد إنه محرماً، ليس سوى رغبة بالتأمل والمنادمة لأناس كانوا قبل أن يتحولوا إلى طين مفخور وحجر صوان، كانوا يمتلكون الهواجس الرائعة، وكان التفكير بالنسبة لهم معياراً للوصول إلى المدرك الذي يخشى العلم أن يصل إليه.

قال لها بعد أن عرفها على سكنة القاعة واحداً واحداً. وكانت هي تعرفهم جميعاً عن طريق ما قرأته عنهم في الكتب والمحاضرات، إلا أنها الآن تراهم بشحمهم ولحمهم. قال: أولئك من أتوا بك. أشكريهم فهم امتلكوا القدرة كي يأتوا بجميلة مثلك لم تنم ليلتها البارحة جيداً.

أحمر وجهها. الولد الشقي عرف كل شيء.

ـ هؤلاء لا يتركوننا نتأمل فيهم فقط. أن الرؤية إليهم من دون فهم مشترك، يعتبر من قبلهم احتقاراً. لذلك القريب منهم ينبغي أن يكون واحداً منهم. ومتى يشعرون بك أنك بت قريباً منهم يرمون عليك سحرهم، عندها من الصعوبة أن تفارق مجالستهم وهم يقصون عليك دنيا غير دنيانا. الأميرات يعزفن بالقيثارات، والملوك يعلمونك طقوس استقبال سفراء الممالك البعيدة، والكهنة يعلمونك الإنشاد. الشعراء أيضاً يكشفون لك ما في سومر من قدرة على صنع الرؤى التي تجعلك تجالس الآلهة وتحل أمامها ألغاز حيرتها من عذوبة عزف شبعاد على الكيتار. هنا ستعرفين كيف يولد كبرياء الجنود وكيف تدفن دمعة الفقراء مع رغبة ملوك سومر بأزلية زائفة بعد الموت. العالم مع هؤلاء لا يصنع إلا بخلوة تستطيع فيها أن تجرد الزمن من عقاربه ويصبح دورانه عدماً عدماً عندها تستطيع أن تمسك نافذة وتفتحها لتجد أولئك الطيبين يستقبلون حيرتك وتساؤلاتك. فيجيبونك عن كل شيء. أن في سومر أسراراً تمتع كل ذاكرة وتجعلها تبتعد عن كل ألفة أرضية تهواها. فتاريخ ذلك الزمن الذي يوزع لك الآن ابتسامات تماثيله مثلما توزع الشمس شعاعها على الصباح البارد وكل ضوء ودفء من هذه الوجوه هو نتاج علاقة حب بدأت بها منذ أن رأيت الصدر العاري والنحيف للأمير أور نمو وهو يحمل طاسة البناء. سومر يا سيدتي هي الحاجة التي عندما نحققها نكتشف إننا أمسكنا الحلم بأيدينا.

وهكذا توالت الانثيالات الممزوجة بعاطفة الولد الأشقر وهو يفسر للآنسة الجميلة سراً رأى فيه البعيدون عن سومر أنه منكر عظيم. لكن الأمر كما رأته وعاشته وتأثرت به: إنه ولع الذاكرة بتاريخ جميل، هكذا مثلما يعشق الرجل الجميل المرأة التي هي أجمل منه.

كانت ساعة جميلة من المؤانسة والمتعة. أعلنت فيها سعادتها لهذا الكشف الذي صنع لديها ذات القناعة التي لدى مهند. غير أنها بعد هذا الود المشترك مع تماثيل الحجر، داهمتها رغبة

عجيبة لتقترب من أحدهم، فلم يكن يملأ عينيها من العالم الذي قال عنه مهند أن الرؤى فيه تسلب كل الحواس: لم يكن هناك سوى النسخة الجبسية من أمير سلالة أور الثالثة أور . نمو. وبخطوات تشبه خطوات الثمل الذي لا يعرف إلى أين ذاهب، توجهت إلى التمثال وقد تملكتها رغبة كبيرة في الارتماء في أحضانه. ولكن قبل أن تصل إلى الصدر الجبسي العاري كان مهند قد رمى بجسده لتكون أحضانه بديلاً عن أحضان التمثال.

❑❑❑

المحاضَرة

قصة: عارف الخطيب- سورية

ظلَّ البابُ المفتوح، يبتلعُ القادمين، حتّى غصَّتِ القاعةُ الكبيرة، بالقاعدين والقائمين، من عمّالٍ وفلاحين، ومثّقفين وجاهلين، و..

طال الانتظارُ والترقّب، ثم دَّبتْ حركةٌ مباغتة، فشرعتِ الأعناقُ تتطاول، والأجسام تتدافع.. أبصرتِ العيونُ بضعةَ رجال، يشقّون الجمهورَ سراعاً، ويفسحون الطريق، أمام المحاضر العربي، الأستاذ بعبوع، الذي صعد إلى المنصّة، وقعد مرافقوه، عن يمينه وعن شماله، فبدا كصقرٍ مبسوطِ الجناحين..

دوَّى التصفيق في القاعة، تعالّتْ هتافات الغضب، من هنا وهناك، تندِّد بجرائم إسرائيل، وتشيد بالمقاومة الباسلة..

برقتْ أساريرُ المحاضر، نهض واقفاً، حيّا الجمهور الكبير، تناول إبريق الماء، شرب نصفه، تمضمض، بدتْ وجنتاه كنفّاختين، يقطعهما عرضاً، فمٌ واسع، يعلوه شاربان كبيران، كعشٍّ من قشّ، يرقد فيه أنفه الأفطس..

فتح محفظته، أخرج منها، بكلتا يديه، رزمة سميكة من الورق، وضعها أمامه، ثم رفع رأسه، وهزَّ منكبيه، ولحس شفتيه، وتنحنح، وقال: عنوان المحاضرة هو: "كيف نحرِّرُ فلسطين؟"

هذا السؤال الصعب، كان . فيما مضى . صغيراً عزيزاً، يركضُ لاهثاً ظامئاً، من بلدٍ إلى آخر، ومن بيتٍ إلى بيت.. يدقُّ الأبوابَ، ويقابل الرجال، علَّهُ يحظى بجواب، ولكنَّه كان يرتدُّ خائباً، فيستريح قليلاً، وهو منهك محزون، ثم ينتصبُ قائماً، ويستأنف البحث والتطواف..

ومرَّتِ السنون، فشاخَ السؤالُ، وانحنى ظهره، مثلَ علامة استفهام، فحمل عكّازاً ليتسند إليه، ويواصل البحث، آملاً أن يجد الجوابَ، قبل أن يموت، ولكنَّه صار مُقْعَداً، ولم يعثر على جواب!

هذا السؤال العسير، الذي حيَّر الجميع، ستعرفون اليوم جوابه الشافي، وأحبُّ بادئ ذي بدء، أن أقول لكم، إنَّ الكلام لا يحرِّرُ أرضاً، ولا يعيدُ حقّاً، ومع ذلك، لا بدَّ لنا من الرجوع إلى جذور المشكلة، لنسيرَ معها خطوة خطوة..

ورجع المحاضرُ وحده، ينبشُ تاريخ الساميين، والحاميين، والآشوريين، والكلدانيين، والكنعانيين، والآراميين، و..

أقلقَ الأموات، وأنهكَ السامعين، وأذبلَ الجفون، وأنامَ العيون، فأعطى وقتاً للراحة، وقعد يحرِّكُ فكّيهِ وشدقيه، ويجترُّ الكلامَ صامتاً..

(نظر الأستاذ صالح حوله، رأى فلاحين تركوا أرضهم، وعمّالاً تركوا معاملهم، وتلاميذ تركوا دروسهم، و.. قال محزوناً: إذا توقَّفَ العمل، لأجل الكلام، فعلى الدنيا السلام!)

***

انتهى وقتُ الراحة، انتصبَ المحاضرُ قائماً، فتح فماً واسعاً، وقال:

أيُّها السادة!

إنَّنا لا نحرِّرُ فلسطين بالكلام، لأنَّ الخطوبَ لا تُجابَهُ بالخُطَب، والحديد بالحديد يُفلح، هذا ما فهمه شهداء المقاومة، وأطفال الانتفاضة، ولم يفهمه بعد، أصحابُ الحناجر!

وصمتَ المحاضر قليلاً، ثم خاطبَ الجمهور قائلاً:

ما لكم لا تصفِّقون؟!، أتضنّون على فلسطين بالتصفيق؟!

أين النخوة والحميِّة؟!، أين الغيرة القوميَّة؟!

أين أنت يا صلاح الدين؟!

بدأ الجمهورُ يصفِّق، والمحاضر يصفّق، ويصيح: أعلى.. أعلى، أسمِعوا العالم كلَّهُ!

أخذ التصفيقُ يتعالى، انتشى المحاضرُ حماسة، أشار إلى الناس طالباً إليهم الوقوف، امتثلوا أمرَهُ، وانتصبوا قائمين، يصفِّقون، ويصفِّقون، والمحاضرُ يقودهم، طالباً المزيد المزيد..

استحالتِ القاعةُ غابة من أذرعة، كفوفها كالأرغفة، تضجُّ بالتصفيق..

(وطار الخيال بالأستاذ صالح، إلى شوارع الانتفاضة.. رأتْ عيناهُ هناك، غابة من أذرعة، أذرعة تنخفض، وتلقط الحجارة، أذرعة ترتفع، وتقذف الحجارة..)

احمرَّتْ أكفُّ الجمهور من التصفيق، فترتِ الأذرعةُ المرفوعة، أخذتْ تتهاوى شيئاً فشيئاً، وظلَّ المحاضرُ مصغياً، حتى اقتنصتْ أذناه آخرَ تصفيقة، ثم هزَّ عطفيهِ، وفتح شدقيه، وراح يتحدَّث عن الاحتلال الإنكليزي لفلسطين، وعهد الانتداب، بتفصيلٍ مُفصَّلٍ وإسهاب..

وشرعتْ عناكبُ الملل، تنسج بيوتها على الرؤوس، فأخذت الأفواه تتثاءب، والأبصار تزوغ، والرقاب تميل، و..

دخل مُصوِّرُ التلفزيون، فلم يشعر بدخوله إنسان!

صعد المصوِّرُ إلى المحاضر، أخذ له صورة أماميّة، وصورة جانبيّة، وصورة..

ثم وجَّه العدسة نحو الجمهور، وسرعان ما رفع رأسه غاضباً، وبادر إلى المحاضر وصحبه، وأسرَّ إليهم بكلمات، فهبط رجالُ الجناحين، ودخلوا بين النائمينن يوقظون هذا، ويهزّون ذاك..

. أفيقوا.. كفاكم نوماً

. وأنتم.. أما كفاكم كلاماً؟

. نحن نتكلَّم من أجل القضيَّة.

. ونحن ننام من أجل القضيَّة.

. القضيَّة لا يفيدها النوم.

. وهل يفيدها الكلام؟

. عودوا إلى النوم بعد التصوير.

. لقد غلب علينا النعاس.

. مَن يظهرُ نائماً في الصورة، فلا يلومنَّ إلاّ نفسه!

بعد إيقاظ الناس، اتَّجهت الوجوهُ نحو المصوِّر..

. لمَ لا تصوِّر، ماذا تنتظر؟!

قال المصوِّر حانقاً:

. كيف أُصوِّر، والقاعة هامدة هادئة؟!

. ماذا تريد؟

. أُريدُ هتافاً عالياً، وتصفيقاً لاهباً.

. صفِّقوا له، وخلِّصونا منه.

حرَّك الناس أذرعتهم المتراخية، طفقوا يصفِّقون، ولكنَّ الصوت الخافت، لم يعجبِ المصوِّر، فهبَّ يصفِّق معهم، ويهيبُ بهم قائلاً:

. أعلى أعلى، سأبدأ التصوير

ارتفعتْ أصوات التصفيق، وبرقَتْ أساريرُ المصوِّر، فصوَّر ما شاء أن يصوِّر، ثم خرج محبوراً، لا يلوي على أحد..

وعادتِ الرؤوسُ تنوس..

انتفضَ المحاضرُ واقفاً، استلَّ لسانه، وقال:

أيُّها السادة!

إنَّ ما كُتِبَ عن فلسطين، يتأبّى على الحصر، ويستعصي على الجمع، إذ يمكن أن نفرش به، طريقاً طويلاً عريضاً، يصل أيّة عاصمة عربيَّة، بقلب فلسطين الجريح، ولْنُسمِّ هذا الطريق، طريقَ الكلام، فهل أوصلّنا طريقُ الكلام إلى فلسطين؟!

أقول نيابة عنكم: لا، ثم لا، ثم لا.

لن نصل بالكلام إلى فلسطين، هذا ما أعلنتُهُ منذ أربعين سنة خلَتْ، وكنتُ سبّاقاً إليه، وما فتئتُ أُردِّده حتّى اليوم، وسأظلُّ أردِّدهُ، حتّى يجفَّ ريقي، ويتهرّأ لساني..

(كان الأستاذ صالح، وهو في آخر القاعة، يسمع كلمات المحاضر، ويكتبها بعين خيالهِ، سوداءَ الحروف والنقاط، يقذفها فمُ المحاضر، فتطير منه كالذباب، تطنُّ فوق الرؤوس، وتدخل في الآذان، ثم لا تلبس أن تخرج، لتحوم في فضاء القاعة، مثلَ سحبٍ سودٍ عقيمة، وانتقل خيالُهُ إلى أشبال المقاومة، فرأى فوَّهات بنادقهم، وسمع أزيز رصاصهم، فقال في نفسه: شتّان بين أفواه تقذف الكلام والهراء، وفوّهاتٍ تقذف الموت والرصاص!

هذه الأفواهُ تقتلنا، وتلك الفوّهات تقتل الأعداء)

ما انفكَّ المحاضرُ يبعبعُ، متحدِّثاً عن وعد بلفور، وقرار التقسيم، وقد احتقنَ وجهُهُ، وانتفختْ أوداجُهُ، وطفق الزبدُ يتطاير من فمه..

(قال الأستاذ صالح: فأمّا الزبدُ فيذهبُ جُفاءً، وأمّا ما ينفع الناسَ فيمكثُ في الأرض)

استيقظ فلاح، وقال لجاره:

. تركنا حصادَ القمح، وجئنا لنحصدَ الكلام!

. كلُّنا تركنا أعمالنا.

. لمَ لا نخرج ونرتاح؟

. الباب محروس.

. لماذا؟

. حتّى لا يخرج منه أحد.

. وإذا خرجنا؟

. نتحمَّل مسؤولية الهروب.

. وهل نحن في معركة؟!

. المحاضرة أهمُّ من المعركة!

. هل فهمتَ كلمة منها؟

. لا والله!

***

اشتدَّتْ حرارةُ القاعة، تصبَّبَ الحضورُ عرقاً، لصقتِ الأجسادُ بالمقاعد، والمحاضرُ لا يزال يرغي ويزبد، قائماً غيرَ قاعد، والكلام يتدافع من فمه كالشلال، و..

انهارَ شيخٌ على الأرض.. أسرع إليه مَن حولهُ، ينضحون وجهه بالماء..

قال المحاضر:

. سأُعطيكم وقتاً للراحة، بيد أنّنا لن نضيعه سدى، لأنَّ الوقت مادة الحياة، و..

أخرجَ المحاضرُ دفاترَ صغيرة، أعطاها رجالَهُ، فنزلوا مسرعين، ودخلوا بين الجمهور..

. ما هذه؟

. بطاقات مسرحيّة فلسطينيّة.

. كم ثمن البطاقة؟

. مئة ليرة.

. نحن نحارُ في إطعام أولادنا!

. إخوانكم الفلسطينيون، يجودون بالأرواح، فلا تبخلوا عليهم بالأموال!

. وما يدرينا أنَّ هذه الأموال ستصل إليهم؟

. لا تكثروا الكلام، التبرُّع إجباري!

جمع رجالُ المحاضر، ما وجدوهُ في جيوب الحضور، ثم صعدوا إلى مقاعدهم العتيدة..

***

أيُّها السادة!

تزعمون أنَّكم تحبّون فلسطين، ولكنْ مَنْ منكم مدَّ يده لتحريرها؟!

إنّكم لا تحسنون سوى الكلام، فمتى تسكتون وتفعلون؟!

لقد كان الناس قبلكم يفعلون ولا يقولون

ثم صاروا يفعلون، ويقولون.

ثم صاروا يقولون، ولا يفعلون!

إنَّ فلسطين الحبيبة، تنزف وتستغيث، وليس من مغيث، فإلى متى نجعل أصابعنا في آذاننا، وحتّامَ نستغشي ثيابنا؟! لمَ لا نجعل فلسطين نصبَ أعيننا، وحديث شفاهنا؟!

إنَّ فلسطين الجريح، لم تغبْ عن لساني قط، فأنا أُحاضرُ عنها، منذ أربعين سنة، ومحاضرتي . ولا فخر . أطولُ محاضرة في التاريخ، لذا كنتُ أرجع آخر كلّ نهار، ولساني قد تورَّم واستطالَ، حتّى لا يكاد فمي يسعهُ، وبالرغم من ذلك، تحمَّلتُ المشقَّة والآلام، بصبر لا ينفذ، وعزيمة لا تلين، لأنّني نذرتُ نفسي للقضيّة، وهذا قدري، وسوف أتحمّلهُ حتى آخر نقطة من لساني . عفواً . من دمائي..

. نرجوكَ.. أعطِنا زبدةَ الكلام، ودَعْنا نخرج!

. كلامي كلُّهُ زبدة، ولكنْ أين مَن يتذوَّقُهُ؟!

. ليتهُ كان كذلك، فقد قتلَنا الجوع.

. وأتخمَنا الكلام!

قال المحاضر محتدّاً:

. أطفال فلسطين، يقاومون بالحجارة، وأنتم لا تصبرون على السماع؟!

. قاوموا بالحجارة وهم مُلثَّمون!

. ماذا تعني بكلامك؟

. أعني أنَّهم لم يقاوموا بالكلام!

. وهل جمعناكم إلاّ لهذه الغاية؟ ألستُ أقولُ لكم منذ الصباح: إنّنا لا نحرِّرُ فلسطين بالكلام؟!

. لقد فهمنا ذلك، فهل نستطيعُ الخروج؟

فتح المحاضرُ محفظته، أخرجَ بكلتا يديه، رزمة عظيمة من الورق، وضعها أمامه، وقال: هذا هو القسم الثاني من المحاضرة، ولابدَّ من إكماله اليوم، لأنَّ الأوضاع الراهنة عصيبة جدّاً.

هزَّتِ المفاجأةُ الحاضرين، مالَ بعضُهم على بعض، همسَ بعضُهم في آذان بعض، وسرعان ما تحوَّلَ الهمسُ الخافت إلى احتجاج صاخب، وتحرَّكَ الحضورُ نحو المحاضر، كبحرٍ هاجٍ زاخر..

سبقَ إليه عاملٌ، قويّ، شدَّ له شاربَهُ، فصار الشاربُ في يده!

. ما هذا؟!

. إنَّهُ شارب مُزيَّف!

. لصقَهُ بعناية وإتقان.

. لن يخدعنا أمثاله بعد اليوم.

رفعَ فلاحٌ قبضةَ يده، وضرب المحاضرَ على فكِّهِ، فخرَّ مغشيّاً عليه، وقد زاغتْ عيناه، وانبهرَتْ أنفاسُهُ، بينما ظلَّ فمهُ مفتوحاً، ويمناهُ تقبضُ على المكرفون..

. ما به؟ أين قوَّته؟!

. قوَّته في لسانه!

وأسرعَ الناسُ ليضربوه، فصاح الفلاحُ محذِّراً:

. لا يمدنَّ أحدٌ يده إليه!

. لماذا؟

. لقد وقع على الأرض، وليس من الشهامة ضربه.

. هيّا نشفِ غليلَنا من أصحابه، أصحاب المسرحية.

تلفَّتَ الحاضرون، نفضَتْ عيونهم القاعةَ، ولم ترَ لهم أثراً!

. لقد هربوا خلسة.

. دعونا منهم، لقد متنا جوعاً.

. هيّا نخرج.

. هيّا.

(كان الأستاذ صالح، يمزِّقُ أوراقَ المحاضرة، ويطوِّحها عالياً، فتأبى إلا أن تسقط، لترقدَ تحت الأقدام تحوَّلَ الأستاذ صالح إلى المحاضر، جعل يلقي المِزَقَ عليه، ثم غادرَهُ تلاً من ورق..)

***

أقفرتْ قاعةُ الكلام، ولم يبقَ فيها سوى المحاضر، تكفّنُهُ أوراقُ محاضرته..

وحينما استعاد وعيَهُ، استرقَ السمعَ من تحت الورق..

لم يسمعْ حسّاً.. هزَّ جذعَهُ، وانتفض واقفاً، يتلفَّتُ حوله.. لم يرَ أحداً.. تلمَّسَ شفته العليا، وجدها ملساء جرداء، قال مغتاظاً:

. اللصوص سرقوا شاربي!

تنحنحَ مُجرِّباً صوتَهُ، ألفاهُ سليماً، قال متحدِّياً:

. حنجرتي سلاحي، وما دمتُ لم أفقدهُ، سأُناضل حتى النهاية..

أمّا محاضرتي العظيمة، فقد حفظتها عن ظهر قلب، ولن أنصرف قبل إتمامها..

تقدَّمَ إلى المكرفون، وقال:

. أيُّها السادة!

إنَّ الكلام لا يحرِّرُ أرضاً، ولا يعيدُ حقاً، و،... .

❑❑❑

العابرون

قصة: صبحي فحماوي - الأردن

أغلق الضابط سوميخ باب كوخه العسكري، واضطجع على سرير الدورية، كثيرة... قال لنفسه: . هاهو ابن خالتي دانيال يعيش في سان فرانسيسكو بحرية وسعادة وأرباح مجزية، وأنا قابع في مدينة نابلس اللَعينة! أشعر وأنا أمشي في شوارعها القديمة المسقوفة المعتمة، بشيء من الرهبة والحقد والكراهية والخوف، أشعر بالتعب والإرهاق... أنظر من طاقات سقوف شوارعها، حيث تطل أعشاب ميتة، وضوء خافت على أعشاش عصافير أو جحور فئران أو أفاعي، وأحياناً تسقط منها حجارة، يرميها أطفال المدينة علينا، وحتى الضباط أمثالي، لايسلمون من الأذى. أشعر بالخوف، بالرغم من كوني مدججاً بالسلاح، أهل المدينة يخافوننا ونحن نسير في شوارعها، نحمل على ظهورنا بقجاً من الأمتعة والقنابل والأسلحة المتطورة الخفيفة، سريعة الحركة والإطلاق، ولا يعرف أهالي المدينة أننا نحن الذين نخاف منهم، ولهذا لا نستطيع السير في مدينتهم أو في مخيم بلاطة، الذي هو جحيم بحد ذاته! بدون هذه التشكيلة المطواعة من الأسلحة الإسرأمريكية الفتاكة! وأهل المدينة ليسوا بالسهولة والبساطة التي يبدون فيها، إنهم حقودون لؤماء معنا، يبتسمون في وجوهنا، ويمرّون. وما هي إلاّ دقائق حتى تنهال علينا من صبيانهم وبناتهم حجارة، لا أعرف من أين تأتي، أركض! أنظر هنا وهناك، أدور على محوري! أطلق النار عليهم؛ كل حجر برصاصة! الأوامر تأتينا اليوم (الحجر برصاصة) ألاحقهم! يختفون بين الأزقّة! فلا أرى منهم أحداً، وبعد ثوان معدودات يعودون إلينا من خلف زويا الشوارع! يلاعبوننا لعبة القط والفأر! يبدو أن التلفاز قد أثّر فيهم، وأن (ميكي ماوس) قد خرّب أخلاقهم! هذا إذا كان عند العرب أخلاق من الأصل! أشعر أنني أوروبي يركض في صحراء عربية، يطارد السراب! أبحث عن ماء يروي ظمئي! وأنا ظامئ لوطن! ظامئ للاستقرار، مهمتي شاقة! يقولون لنا: . مهمتكم خلق كيان إسرائيلي آمن في فم الصحراء العربية! فلسطين وما حولها، وبعد ذلك ننتشر إلى الشرق والغرب! إلى أي مدى؟ وأية حدود؟ نحن لا نعرف! يتراكض حولي مجندون إسرائيليون يحمون تحركاتي، بصفتي ضابط فرقة مقاومة الإرهاب في المدينة، ولكن كلاً منا يشعر في قرارة نفسه أن إرهابهم ليس سوى مقاومة احتلال! وأنه عاجز حتى عن حماية نفسه، قبل أن يحمي قائده الميداني، وأنا اليهودي بشر كسائر بني البشر! بالرغم من

محاولاتي اليومية للقتل! ذلك لأنني محاصر بين المطرقة والسندان! يضطر للدفاع عن موقعه! صرت مضطراً للقتل أحياناً فقط كي أعيش!

فجأة وجدت نفسي أنا وأبي إسرا، وأمي ماريا، وأختي مادلين في مطار اللِّد؛ لاجئين مهجرين من فينا... كان أبي إسرا أشهر صائغ مجوهرات في فيينا.. له دكان شهير مقابل الكاتدرائية القديمة، ذات القبة الهرمية الشامخة في وسط المدينة. وكان هناك سوق من الدكاكين التي تبيع مختلف الأشياء... كنا نركب الدراجات الهوائية أنا وأصحابي، ونسير بها من حارتنا القريبة من حديقة البلدية إلى دكان والدي... أوقف دراجتي أمام الدكان ثم أدخله متمايزاً عن أصحابي، الذين كانوا ينتظرونني في ساحة الكنيسة، يعطيني أبي مصروفي بلا محاورة، لأنه في غالب الأحيان يكون مشغولاً مع الزبائن، خاصة النساء الجميلات منهن! يا ويلي! (يقول سوميخ ذلك ضاحكاً...) فأبي كان ينسى كل شيء أمام الجميلات، وإذا ضبطته أمي وهو ذائب في حضرة إحداهن، وأظهرت غضبها من رعونته، فإنه يقول لها:

((كل هذه المداعبة، كي أبيعها كمية أكبر، وبسعر أغلى أيتها المرأة قاطعة الرزق!)) فتصمت أمي أمام إغراء الذهب والنقود! وكأنها تقول له: . ((افعل ما بدا لك، ما دمت تزيد ثروتنا بهذا البغاء!)) تأثرت بأبي، ولكن أين هن النساء اللواتي أنام معهن، فيدفعن لي تلك النقود التي كان أبي يتلقاها بعد كل مغازلة!

كنا نذهب أنا وأصحابي إلى بائعة (بوظة قوس قزح) الواقفة أمام عربتها في الساحة؛ يشتري كل واحد لون؛ لي بوظة وشوكولاتة بنية، ودافي يحب بوظة الفراولة، وأما الحليب الأبيض فكانت محبوبة أرليخ، لم نكن نحب البوظة ليمون أصفر، وكان جابي يطلب (بلو بري) ثم نركب دراجاتنا الهوائية، وننطلق باتجاه نهر الدانوب، ومن الشارع الرئيس، بجوار الجسر، ننزل الدرجات المؤدية إلى رصيف النهر المنخفض عن مستوى الشارع العام، حيث ننطلق بدراجاتنا على الرصيف الطويل الممتد بطول النهر، وأحياناً ندخل مطعماً صمّم داخل سفينة راسية إلى جوار حافة النهر، نشرب الماء، أو نتبول في المراحيض، ونسمع موسيقى بيتهوفن وشوبرت وباخ، ونشاهد روّاد المطعم يرقصون مع صويحباتهم! ونراقب قبلات العشاق منهم، لنتعلم كيف نقلّدهم فيما بعد! وعندما يدركنا النادل، ويدعونا للجلوس كي نشرب وندفع الثمن، كنا نخرج مسرعين كي لا ندفع! شقاوة عيال! وكانت الأعياد تأتي فنذهب أنا وأبي وأمي وأختي مادلين لزيارة أقاربنا وأصدقاء العائلة، ثم نتركهم ونذهب نحن الطفلين؛ أنا ومادلين إلى مدينة الملاهي، حيث الألعاب الساحرة هناك... كنا في فيينا نعيش سعادة غامرة، ولا أدري كيف انقلبت حياتنا رأساً على عقب! ولماذا رحل بنا أبي إلى هذه الأراضي المخيفة!

لا أزال أذكر يوم ركبنا الطائرة من مطار فيينا، شاهدت النساء اليهوديات المجتمعات أمام سلم الطائرة وهن يبكين دموع الوداع!، وخلال طيرانها في الجو كان الوجوم مخيماً على الجميع، فقام رجل من بين الركاب، وأخذ يقوم بحركات بهلوانية لإضحاك الركاب، قالوا أنه من الوكالة اليهودية،

ولكن أحداً لم يضحك على حركاته، أو يجامله بتصفيق أو تشجيع.. لم أعرف يومها إذا ما كنا في رحلة مدرسية، أم في نزهة! كانت أول مرة أركب فيها طائرة... رحت أتفرج على الركاب.. كانت هناك نساء يبكين، ورجال عابسون، والرحلة حزينة، لم يهمني الأمر وقتها، ذلك لأنني كنت أعتقد أنها سحابة صيف وتنقضي! وبعد طول انتظار في مطار قالوا أن اسمه مطار اللّد، جاءت شاحنة مشدّرة، ونقلتنا إلى منطقة جبلية قالوا أن اسمها جبال الكرمل، حيث أنزلونا في بيت مهجور في مدينة عربية قالوا إن اسمها حيفا، وقالوا إن صاحب البيت قد هرب إلى بلاد العرب! وبعد سنة اكتشفنا أن صاحب البيت قد مات مقتولاً من قبل قوات الهاجاناة عام 1948، أمروه أن يهرب، فرفض الرجل، وأصر على البقاء في بيته. قالت جارتنا المسيحية إنه قال لهم: (تفضلوا اشربوا الشاي وارتاحوا) فقالوا له: . (اطلع من البيت.) قال لهم (إنّا ههنا قاعدون!) قاموا طخوه ببارودة سلبند! الرجل مات داخل البيت! وعندما عرفت أمي أن البيت فيه روح واحد عربي مسلم مقتول في البيت، لم يبق في رأسها عقل! جنت! وصارت أعصابها تعبانة!. لم أكن أفهم يومها أن نزولنا في حيفا هو مستقر نهائي. كانت منطقة وعرة المسالك، ولكنها مطلّة على الدنيا كلها! كنت أشعر فيها بالخوف والغربة! وفي يوم سمعت والدتي تقول مزمجرة بوجه أبي: . (أهذه هي الأرض التي تفيض لبناً وعسلاً، التي وافقت على هجرتنا إليها؟ لم أشاهد فيها غير الدم والدموع! أنا لا أستطيع أن أعيش في بيت فيه أرواح عرب فلسطينيين مقتولين! صرت أشعر أنهم يشاركوننا القعدة، يشاركوننا في سرير غرفة النوم، صرت أخاف أن أروح الحمام وأشلح ثيابي! خائفة أن تكون روح ميِّت تستخدم المرحاض! فأقعد عليها! أو أن فلسطينياً يتفرج عليّ داخل الحمّام! صرت أخاف أن تهاجمني أرواح الميتين وأنا أغلق الحمام عليَّ وحدي! أنا سأجَنّ! لا أعرف كيف خدعك رجال الوكالة اليهودية بهذه السرعة! كنت تلعب بالذهب والمجوهرات في فيينا، ترى هل ستفتح دكان مجوهرات في حيفا، وتبيع الذهب للذين قتلتموهم، أم للوحوش الضارية التي لم تتركوها حتى هي تعيش بين غابات جبال الكرمل؟ لمن ستبيع الذهب يا قذر! اليهود من أبناء جلدتك لا تنطلي عليهم ألاعيبك في صناعة المجوهرات، وحتى لو انطلت فأنهم لا يدفعون! ماذا قالوا لك عندما ذهبت إلى شركات صناعة المجوهرات في تل أبيب! قالوا لك اذهب والعب برّة يا عجوز! هل كنت تعتقد أن أولئك الحيتان سيعيِّنونك خبيراً لمصانع المجوهرات هناك! قالوا لك روح اشتغل حارس غابات وعش في تلك الجبال التي تتعوذ من الشيطان الرجيم، لتجمع لنا لقمة العيش التي نتسمم بها!) كان أبي صامتاً وهو يسمع عبارات توبيخها له! أول مرة أشاهد أبي فيها يصمت صمت القبور! لم ينبس ببنت شفة! لم يطل الأمر بوالدي، فالحزن والهمّ غيّراه تماماً، وظهرت عليه سريعاً علامات الهرم، وتضاءل حجمه، ثم توفي، ودفنوه في المقبرة اليهودية للمدينة! وأثناء حرب 1967، توفيت والدتي خوفاً عليَّ، وعلى أختي مادلين، كانت ترتجف هكذا بدون مؤثر مباشر عليها! فكان الانتصار في ذهني كابوساً مخيفاً! وفي حرب تشرين؛ 1973 قطعت ساق أختي مادلين التي كانت مجنَّدة في خط بارليف، على أثر لغم كنا قد زرعناه لاصطياد المصريين المهاجمين، فاصطاد اللّغم رجل أختي، فصارت تسير برجل واحة

وعكاز، فصاروا يسمونها؛ مادلين العرجاء! ولكنهم مؤخراً ركّبوا لها رجلاً أخرى اصطناعية، وأثناء انتصاراتنا في لبنان عام اثنتين وثمانين، قتل ابن عمي عزرا... وبقيت أنا حتى الآن بكامل قواي العقلية والجسدية، أجوب شوارع نابلس القديمة، بدعوى مواجهة الإرهاب، وأنا أشاهد بالتلفاز فلول جيشنا المهزوم من الأراضي اللّبنانية، التي انتشينا باحتلالها، ثم اندحرنا منها مهزومين بأشرٍّ مذلّة الحمد لله أنني لم أكن هناك، فلو كنت فأنني لا أعلم إذا ما كنت بقيت على قيد الحياة، أم لحقت بأبي رحمه الله، على دراجة هوائية تقطع جبال الكرمل، ثم تصل إلى رأس الناقورة، فتسير على سطح البحر الأبيض المتوسط، وتتسلق أثينا متجهة إلى جبال الألب، ثم تهبط في ربوع فيينا الجميلة! ولكن هل معقول أن أقطع الوديان والجبال والبحور ولا تنفس عجلات دراجتي الهوائية! أكيد أنني سأواجه المشاكل الإنزلاقية فوق ثلوج جبال الألب الساحرة التي تشبه البوظة الحليب التي كان يحبها الملعون أرليخ! يبدو أنني بدأت أفقد صوابي! أنا الآن أراهم أمامي هؤلاء الفلسطينيون الأوغاد، ينامون في نابلس مطمئنين إلى مستقبلهم، وأن أحرس وأقاتل الأشباح في لياليهم الرهيبة! وفي كل يوم أو ليلة يموت فلسطيني ومجند إسرائيلي.. ويتوالد مئات من الفلسطينيين الجدد! ونحن نبذل أقصى جهودنا لاستدراج يهودي من أي بقعة من بقاع العالم، حتى لو كان من زنوج أفريقيا السوداء، لنزيد عددنا واحداً.. وأنا لا أزال أسير داخل جحيم شوارع نابلس، وصفائح مخيم بلاطة الملتهب! ابن خالتي دانيال هاجر قبل عشر سنوات من تل أبيب إلى أمريكا، وأنشأ في سان فرانسيسكو محلاً تجارياً للأجهزة الألكترونية، وهاهو الآن أحد كبار التجار هناك! يدعوني في رسالته للهجرة إلى أمريكا، ويقول لي ((إن حياة اليهود الأذكياء يا سوميخ، لن تنتعش إلاّ في وسط رأس المال الأمريكي! ولا داعي لأن نقضي حياتنا في الصحاري العربية، (إما قاتل أو مقتول) كما يقول مغنّ عندهم اسمه فهد بلاّن!)) فعلاً أنا كنت أسمع هذه الأغنية! ترى هل استمر في سيري إلى حتفي، وأنا أحمل هذه الأمتعة على ظهري، وأحرس احتلالنا لما تبقى من فلسطين، أم أتصل بدانيال ليساعدني على الهجرة! غداً سأجرب حظي، سأتصل بدانيال، فقد أتحوّل من (أما قاتل أو مقتول) إلى تاجر مهول! لقد كرهت حياة التعذيب والقتل هذه، واقتنعت أننا لسنا سوى عابرين في هذه البلاد...

ومن الخارج طرق أحدهم باب كوخه، فارتبك وحمل مسدسه وتهيأ! ثم قام وفتح الباب فإذا به أحد المجندين!

❑❑❑

قصّتان

قصة: علياء الداية- سورية

1 . سقوط

"هل أنا أخائف؟" بدأ يحس بجسده غريباً عنه، روحه تكاد تنفصل، وأطرافه، أصابعه رخوة لا يكاد يشعر بها.

وما فرق اللحظة الحالية عن التالية؟ الفرق أنه سيكون أو لا يكون. ويقرر القفز، "سأترك ورائي كل الشّجار البغيض"، وتطن أذناه بأصوات بشريّة، آثار شجارات لا تنتهي لوجوه مكفهرّة ذات أنياب وحدقات عنوانها الغضب.

لا شعور، آفاق السماء ينطبق بعضها على بعض، لحظة من الوعي المفقود منذ عصور تأوي إلى رأسه، لعلّ كيانه اكتسب مفهوماً آخر. كل شيء يتوالى في سرعة خاطفة.

يتذكر تلك الدعاية في التلفاز، قافز مظلّي من الطائرة، وعلب بسكويت تتناثر. يبتسم، يعاوده العبوس...

"تلاشت معاني العيد معهم، سيكون لي عيدي الخاص المبتكر"، أخضر، أصفر...

ألوان الطيف تمتزج بالأبيض وبلونه الداخلي: الأسود الذي سيطغى على كل شيء بعد أقل من ثوانٍ بالتأكيد.

"قطعان الغيوم هذه لن أحلم مجدّداً بالسير عليها! لن أشاهد الشمس مرّة ثانية! أتُصبحُ شيئاً جديداً مختلفاً؟"

لحظات تتراءى له الورود الحمراء، الأنهار... "لماذا اختفت طويلاً هذه الأشياء البهيجة؟! هل سأغيب عنها حقاً؟ أين أنا؟ معلّقاً ما زلت أم وصلتُ؟"

يتمنّى لو أنه حُلُم، وأنه يصحو بعد قليل.

وتدوي قهقهات العفاريت في أسماعه، وفقاعات العيد تنفجر هنا وهناك، "آه... لو كنت بهلواناً، فأجد وسادة أو فرشة رياضية بانتظاري في الأسفل، لكن كل شيء حقيقة! آه، ليتني ورقة شجر في

فصل الخريف، يا للشاعرية، والخفّة!"

لكنه الآن لا يبتسم، بل يهوي ويهوي، إنه في كامل اليقظة، واللحظة حقيقية!

***

(2) . التصدّع

وحيدة، في هذه الصحراء الموحشة، والشمس في كبد السماء، أفعى برزت من تحت الرمال، تقترب، تقصدني أنا، وهل ثّمة غيري؟ ستلتهمني... أهاجمها أولاً، أمسكُ بها، لكن... ما هذا؟ حراشفها المتموجة الطرية تلتمع، وتنزلق من بين يدي، أنيابها المخيفة تقتحم وجهي.. آ، تلتف حول رقبتي، تنظر إلى السماء بانتصار... و، تخنقني!

وتستيقظ أم كمال من الكابوس. كانت هذه لحظات من النوم بينما تنتظر عودة أبنائها من مدارسهم، تغسل وجهها وتقف في الردهة قرب النافذة.

"ما من أحد هنا، كلهم خرجوا، للعمل، أداء المهام اليومية، وأنا قمت بواجبي أيضاً."

تتأمل، هاهي تلوح من بعيد أسراب طيور مهاجرة، مع بداية الخريف. "تخشون الاقتراب من المدينة، أنتم محقّون، فحياتنا مخيفة نحن البشر"

"أتدرين أيتها الطيور؟ كلنا مهاجرون في هذا العالم! هاجرنا منذ أسبوع إلى هذا المنزل، بعد أن اكتُشف تصدّعٌ في منزلنا في الحارة القديمة. لا ندري متى يتم إصلاحه... وقبل سنة هاجر أبو كمال إلى العالم الآخر، تركَنا لنعيش مع أخيه وأسرته في المنزل القديم. ذهبتَ يا كمال إلى الخدمة العسكرية، لم لا تطولُ إجازاتك، تبقى إلى جانبي تساعدني، وأنعم برؤيتك أكثر؟ ومتى تنتهي هجرتك أنتَ أيضاً؟ أخوك محمود هاجر هو الآخر، بعيداً، إلى مجهول... منذ ذلك الشّجار، ليس البيت مجرّد محطّة، وهو ينتقّل بين أصحاب غرباء من حال إلى حال. وأنتِ أيتها الطيور، تملكين الصفاء في هذا العالم الواسع."

تلتفت أم كمال لتجد "سعد" ابنها الصغير شاخصاً إليها: "أمي، ألم تسمعيني؟" ويضيف: "أصدقائي في الحارة القديمة أخبروني...

. ماذا؟ هل مرّ كمال بالحارة؟

ينظر في ذبول:

. محمود... قبضوا عليه، هل هو لص؟!

❑❑❑

خطايا

قصة: غسان كامل ونوس- سورية

ستقول إنها كانت مضطرة، وإن الظروف السيئة هي السبب؛ قد يكون ذلك صحيحاً، وقد تعترف لتخفف من آلامها الذاتية، أو تبكي، ربما، وتنوح وتطلب الشفقة والرحمة لأنها بريئة ومظلومة... هل سأصدقها؟! هل كل اللواتي يشهقن بدموعهن صادقات؟! أم أنه سلاح غريزي حقاً؟!

بل ستظل صامتة، لن تجيب على أي سؤال، ولن تضعف أمام أية محاولة لحملها على الكلام؟؟!

ستحيرني؛ فما الذي يجبرها على الصمت، هل فعلت حقاً وتخاف من الاعتراف؟!

ليس الاعتراف سهلاً، هذا صحيح، ويحتاج جرأة أكثر من النكران، صحيح أيضاً؛ لكنه مريح.. هل الشريك في الفعل مهم إلى درجة تخشى أن تنطق باسمه أو تبوح بأي حرف يستدل به؟! أم تخاف عليه، تشفق على الرغم من فعلته؟! سامحته، ومستعدة أن تضحي من أجله. لأنها...

إلا إذا كان الصمت وسيلة للتعبير عن الغضب أو القرف من هذه المحاكمة برمتها! ومن ثمَّ هي تستحق العقوبة مضاعفة؛ هل هو إضراب عن الكلام؟! لتتحمل تبعات ذلك إذن!

كل هذا ممكن لدى المتهمة التالية...

عرفت ذلك وخبرته ولدي تجربة في معالجته رغم عذابي. لكنّي أخشى أن تأتي من تضحك، تقهقه، تلقي اعترافها في وجهي، وتشير إلي...

كيف سيكون موقفي؟! وكيف ستكون حالي؟!

***

منذ وقت طويل أعيش الرعب من موقف مشابه سيأتي. منذ زمن أقول: علي أن أواجه، علي أن أتحدى! ولكن ما تلا من أحداث، وما استجد من مواقف جعلتني أتريث..!

لم أكن أتوقع أن تدور الدائرة كل هذا المقدار. لم يخطر في بالي أن أكون حكماً، وقد عشت

عمري متهمة، وقضيت ليالي عديدة وساعات كثيرة في تبكيت وتأنيب ذاتي دام، وكم تساءلت بيني وبين نفسي: هل حقاً يعرفون حقيقة فعلتي؟! هل هم على دراية بما اقترفت؟!

وأعود لأعترف: لاشك في أنهم يعرفون؛ الجيل السابق عايش القصة، فاعلها وتفاعل معها؛ تسلى بها، وربما تشفّى! ومن غير الممكن ألا تكون قد نقلت إلى اليافعين تربيةً وآية لأبناء الجيل التالي/ الجيل الحالي...

إذن؛ كيف صدر قرار بمنحي مسؤولية المحكم في جرائم الشرف؟!

لم أسع إلى ذلك؛ الكثيرون يعرفون، يقرون بهذا؛ لم أجرؤ على طلبه، لم أقو على الظهور عياناً أمام المارة الذين ذاقوا الطعم وهم يأكلون تماماً، لذا لا خوف عليهم..!

هل غفروا لي؟! سامحوني؟! تجاوزوا غلطتي، جريمتي؟!

حتى لو فعلوا، فهل أغفر لنفسي؟! هل أسامحها؟! هل ألوم الظروف وأحملها المسؤولية كلها؟! وهل يحملونها هم أيضاً حتى يقبلوا بي؟! أم أن قبولهم كان معتمداً على خبرتي في هذا الميدان؛ الخبرة التي لا تشرف. أنا أقول هذا؛ نعم لدي خبرة، عشت التجربة، مرة كانت، قارسة لحظاتها المستعادة، مدمرة إن تتكرر..!

وهل في هذا إدانة مستديمة؟! وصلب لي على مجامر الفضيلة التي تحرقني بقوانينها، تلك التي أحاسب الآخرين وفقها؟! هل هو عقاب دنيوي أبدي؟!

ولكن: لا يبدو منهم ما ينم عن ذلك، فهم جدّيون معي، خائفون مني، طيعون لإرادتي، ومنتظرون لأحكامي التي لا راد لها، ولا حائل دون تنفيذها..!

أحياناً يداهمني الضحك من أحوالهم. وأخرى تراودني الشماتة والتلمظ بما أراهم فيه من صغار، حتى من دون أن يرتكبوا فعلاً شائناً.

أكاد أسخر من تمسحهم ورجائهم وتذللهم، بلا سبب ظاهر أو حاضر. وأقول في سري: إنهم يستحقون أكثر من ذلك، فهم لا قدرة لهم على السمو، ولا أهلية للإقناع بالحضور والجدوى. ولكن سرعان ما أعود إلى ذاتي وأقول:

وهل لك من الأهلية ما يجعلك تقومين بهذا الدور الآن؟!

حين أستوقف الزمن لأسترجعه مسافات محاولة الوقوف على حقيقته، والاستناد إلى قناعات تريحني، أعجز عن تلمس الأوتاد التي تساعد على تسلق تلك المنحدرات التي وجدتني أزحف عند أقدامها. مع أن باستطاعة أي عاقل محايد . كما كانت وما زلت أظن . أن يقف على مراكز استناد تجعلني أنجو من قيعان التبكيت، ووديان الندم. فهل كنت الضحية حقاً أم كنت القاتلة القاصدة؟! وكيف صرت الحاكمة الناطقة بالشهادة الحق؟!

لم أكن أريد ذلك، ولا أدري كيف وجدت نفسي وسط النهر المحجر، تتقاذفني أمواجه صوب

ضفتين قارستين صخوراً وأشواكاً وانعطافات تضيق وتتوسع. هل طلب مني ذلك؟! أم هي التي طلبت؟! أم كنت المبادرة إلى فعل الخير استجابة لما خمنت أنه سبيل لإسعادهما وإسعادي! أم أنه، بما آل إليه فيما بعد، أسلوب مارسته لإثبات وجود تحتاجه من هي في مثل حالي؛ كما سرى القول بعدئذ؟!

كانت تجمعنا أوقات مشتركة، عايشت لحظات الانطلاق التي كانا يبديانها معاً، وتفهمت الرؤوس الخصيبة التي تتقافز، أو تريد أن تنتشي، أو يجب أن تسود في أفقهما المشترك...

أحببت الحيوية في كلامهما، والنشوة في نظراتهما، والمعاني المترامحة في تعليقاتهما وحركاتهما. ومصادفات اللقاء التي ساهمت في ترتيب بعضها. حتى عشت حالاً ماتعة معهما.. حالاً حاولت جاهدة الارتقاء بها، أو الحفاظ عليها وصونها في أقل تقدير.

عاتبتني مرة لأني لم أقدم على فعل من أجلهما؛ هكذا قدرت وأنكرت. وعاتبني مرات لأن علي أن أكون أكثر قدرة على فهم النساء، وأكثر رغبة في مساعدتهم؛ خاصة أن المبادرة لا يمكن ولا يجوز أن تنطلق منهن صراحة، وإن ترامحت الإشارات التي تدعو أو ترغب أو تشجع...

وعاتبني لأن من الواجب المفروض أن أتفهم الواقع، وأستنتج أن علي الإقدام على فعل ما يؤدي إلى لقائهما العزيز المديد. علي أن أفهم أن أمر الصد فيما لو تعرض له الرجل، أي رجل، سيؤدي إلى صدع في شخصيته، وشروخ في واجهته قد لا تلتئم. حري في أن أسعى كيلا يحدث مثل هذا له..!

هكذا.. وببساطة: لكل منهما مشاعر وأحاسيس يجب ألا تراق. وعلي أنا بحالي الكسيرة أن أحافظ على توهجها لديهما وصونها في بوتقة واحدة!

كنت بلا أحاسيس، كما حاولا إدانتي، حين حاولت وفشلت. وحين تبخر الهلام الذي جمعهما، وتلاشت الخيوط التي حاولت جاهدة نسجها متناسية أية رعشة ذاتية، أو نبضة خاصة أو إحساس منطلق من نفسي المعذبة، أو شعور مشع من مساماتي النابضة بالحياة التي خذلتني، وأنا في أوج حاجتي إليها، وذروة تمثلي للحظاتها التي قرست؛ هل فكرت فيه حقاً؟! هل كنت أفكر فيه قبلاً ولا يمكن أن يحس به إلا المبتلون بلواي؟! أو أناس حساسون استثنائيون كما كان هو؟! كما لا يدهش إذ قابلتني الحياة منذ مستهل وجودي فيها بما هو صعب التعايش معه أو الاقتناع.

هل كان يشغلني؟! ربما؛ لكن ليس على الصورة التي انتثرت عني، ولا الشكل الذي بدت عليه في الواقع، ولا النتيجة التي انتهت إليها علاقتنا..

آلمتني حين قالت:

"تخطط لهذا الأمر منذ البداية، استخدمتني طعماً؛ أنا لم أفكر فيه إطلاقاً. هي التي دفعتني إلى ذلك..!".

تألمت من أجلي ومن أجله. فهو لم يقل مثل هذا الكلام عنها. ولم يكن متعلقاً بها أكثر مما

كان يبدو من تعلقها به؛ قالت لي، عبرت، ثم أنكرت كل شيء..!

هو لم يقل عنها ذلك، ولم يقل عني مثلما قالت وقالوا أيضاً؛ لكن لم ينكر لم يعلق. وهذا ما جعلني أحنق عليه، وأتألم منه. خاصة حين أكدوا أنه تورط معي، بل ورطته، تحايلت عليه، أوقعته في حبائلي.. وهل يصدق غير هذا؟! هذا يمكن أن يفكر شاب مثله/ رجل مثله بشبه امرأة مثلي؟!

نعم كنت شبه امرأة؛ لو كنت امرأة تامة لكان رضي أن يتزوجني بعد الذي حدث، ولانتهى الأمر؛ لم يرض. ولم ألمه كثيراً. لأن ما من أحد يقبل منه ذلك؛ كلهم قالوا ما يشابه هذا الموقف. من له علاقة أو قرابة، ومن لا يمت بصلة إلى أي منا...

لمته حين لم يتراجع، هل فوجئ بحالتي؟! هو يعرفها أكثر من الجميع.. لماذا لم يتوقف؟! فكرت في هذا كثيراً. ولأني أعرفه لا أقول احتراماً وربما إشفاقاً ما قالوه: أراد منها وطراً أو قضاء حاجة!

فكرت في ذلك، وقلت: ربما أراد أن يعوض خسارته معها بربح، حتّى لو كان مني! ولكن إذا قبلت هذا التفسير، عليّ أن أقبل كل التفسيرات الأخرى، بأني أردت أن أعوض خسارتي الكبرى في الحياة بجائزة كبرى منه..!

لا.. هو لا يفكر بمثل هذه الطريقة؛ يقولون: تدافعين عنه بعد كل الذي حصل، أتراك تحبينه؟! أحبه..؟! لا أعرف! ولم لا؟! ألا يحب من كان مثله؟! أم أن من الصعب على امرأة مثلي أن تحب رجلاً مثله، أو أن تحب أصلاً..!

أخطأت إذ جعلته ينساق معي.. أشفقت عليه؛ هم لا يصدقون، حزنت حين رأيتها تصده وتختار من هو أقل منه.. أمجنونة تلك المرأة أم عنيدة؟! كثيراً ما يعطل العناد التفكير، وكثيراً ما تضيعه العاطفة أيضاً..!

أخطأ حين استطرد في علاقته معي، تعلقه بي..! وصبرت.. لأني لم أمت وقتئذ، لأن أفكاره كانت قد أعادت تكويني، أبتت ما ضمر من أعضاء، وأذابت ما زاد حجمه بما لا يفيد، وألغت تأثيراته القاتلة التي أكاد أستشفها من كل عابر أو ملاحظ أو نظار.. الدم الذي سرى في عروقي من بعده كان مختلفاً، والإحساس كان مغايراً، واللحظات التي كان الفراغ ينعب فيها اكتست واكتنزت بما يسلي، يغني يمتع...

وقبرت الفضيحة بعيداً، دفنت الجنين في مكان آخر كنت قد عرفته من قبل، خدمت فيه من قبل ومن بعد.. خدمت طويلاً حتى عدت أخيراً.. بعد أن أرهقتني الغربة، وأضناني الهروب. عدت لأعيد شبح كائن إلى ظل اللوحة، عله يجد مكاناً يؤويه، يذوي فيه، ويعطي أنفاسه الأخيرة لكائنات أخرى تخصه من بيئته وفيها وإليها.. وكان الجو مختلفاً: العلاقات تغيرت، والحوادث التي لم تعد فضائح لا تعد. ولم تكن المشكلة في السيرة بل في العلاقة التي تنتج عنها، والحلول التي تقتضيها..

لماذا اختاروني إذن؟! اعترافاً بالظلم أم مسامحة أم غفراناً؟! أم عجزاً عن إيجاد من يثقون به

بحكمته بعدله...؟! وهل صرت ذاك الذي يمكن أن يجد في ذلك وهل اصلح له؟!

إن جاءت اللحظة التي ستسألني فيها تلك الفاعلة عن حالتي، وعن الطريقة التي تخلصت فيها من فضيحتي، ومبرر وقوفي في هذا الموقع.. ماذا سأقول؟! وكيف سأواجه؟!

إلى الآن لم يحدث، وإلى أن يحدث علي أن أجرم أو أصفح أو أتهم أو أشكك... علي أن أكون ما أرادوا أن أكون! وما يمكنني...!

هل صرت بلا عواطف، بلا أحاسيس؟! هل هذا ما يقصدون من تكليفي؟! ألا أصلح بعد للحياة تجربة ومعاناة؟! حتى أتفاخر بالزهو في أصدائها المنكسرة...؟!

❒❒❒

أربع قصص قصيرة

قصة: وصفية محبك- سورية

قصة بيضاء

في كل مرة وبعد أن يكتب قصته يحس أنه إنسان آخر، كأنه قد ولد من جديد، أفكاره تتغير، يحس بارتياح كبير، تسقط من عقله وجسده أحمال ثقيلة لتستقر على الورقة البيضاء، قد *يشعر بالتعب والإرهاق قبل كتابة القصة لكنه يعرف أنه سيرتاح ويحلق في الأعلى بعد كتابتها، سيغمض عينيه ويسرح في البعيد، لكنه اليوم وبعد أن انتهى من القصة مازال جسده في حالة انهيار وتداع، عقله وجسده متعبان، تساءل لماذا؟ نظر إلى الورقة، كانت بيضاء.*

في منتصف الدرج

ألم تتحرك بعد؟ ألم تمل من هذا المكان؟ هل يعجبك؟ لعلك لم تجد أفضل منه؟ وماذا بعد هذا الوقوف المطول هناك في منتصف الدرج؟ هل تنتظر أحداً؟

هناك في منتصف الدرج وقف، وأسند إلى العمود ظهره، بل أسند العمود، وإذا ما ابتعد عنه فإنه سيتداعى ويسقط، يداه معقودتان فوق صدره البارز، رأسه مرفوع قليلاً، القدمان في وضع دائم لا يتغير، كأنه مستعد للنزول، بل لعله مستعد للصعود والرقي حتى يصل إلى السماء، عيناه تنظران إلى الأمام، تحدقان في لا شيء، لا شيء في وجهه، وجه فارغ، ممل، بارد، لا ابتسامة، لا ضحكة، لا حزن، لا أمل.

هل تحتل هذا المكان منذ الأزل؟ هل ستظلُّ فيه إلى الأبد؟ ألا تجوع، ألا تعطش؟ ألا تحزن؟ ألا تسعد؟ ألا تغضب؟ ألا تريد أن تقضي حاجة ما؟ أليس لك أهل ينتظرون عودتك إليهم؟.

كم أتمنى أن يأتي أحد من خلفك فيدفعك فتسقط، أو يحملك من هنا إلى الأعلى، فترحل، سئمت منك، مللت طول انتظارك، إلى متى؟.

ما سرّ وقوفك؟ ألا ترى الناس يصعدون ينزلون يتزاحمون، هل يرضيك أنك واقف تتفرج؟ ألم يسألك أحد من المارين مثل هذا السؤال؟ لعلهم يمرون بك ولا يبالون؟ ألم تسأل نفسك؟ هل

أقف إلى جانبك؟ هل تنقل إليّ عدواك، فألبث في مكاني لا أتحرك؟ لا أصعد؟ لا أنزل؟ هل هذا هو الوضع الأمثل؟ أجبني هل أجرب؟ لا أرجوك، دعني أبتعد عنك، لا، لا، لن تجذبني إليك، أنا أكرهك، أرجو أن تعذرني، أنا لا أكرهك، أنا بالأحرى أكره وقوفك، جمودك، أرجوك، تحرك، اصعد، انزل، اهبط، افعل أي شيء، لا تقف هكذا جامداً، تحرك، أنا سأتحرك حتى لو سقطت إلى أسفل الدرج.

عند الباب حارس عجوز، يضع نظارتين سميكتين جداً، في أذنه جهاز تقوية السمع، سألته بصوت مرتفع:

. أرجوك أخبرني، لماذا لا يتحرك ذلك الرجل الواقف هناك في منتصف الدرج؟

نظر إليها ببلاهة ثم قال:

. ألم تلاحظي أنه من حجر.

لوحة

مدت الأشجار أذرعها وجذبته إلى الداخل، ألقت به في النهر، قذف النهر الماء عليه، ثم استعاد النهر ماءه، وألقى به داخل الغابة.

تجول بين الأشجار الطويلة والكثيفة، ظلام دامس جميل تزينه نقوش جميلة من الشمس التي تسللت من بين الأشجار، ووجدت على أرض الغابة فسحات ترسم عليها بقعاً من الضوء، بدأ ينتقل من بقعة إلى بقعة، يقفز من واحدة إلى أخرى كطفل صغير.

آه.. نعم.. تذكرت.. كنت أرسم هذه الأشجار التي أطالتها الفرشاة كثيراً، ثم رمى اللون الأخضر نفسه فوقها، ثم أطلت التأمل فيها طويلاً، فكرت أن أقصّر من طول الأشجار، أن أضع في اللوحة بعض الحيوانات، كنت قد رسمتها من قبل فعلاً، ترى أين هي؟

أوه.. هذا سنجاب يتسلق الشجرة سريعاً، حاولت اللحاق بأرنب، لكن قدمي تعثرت بخلد صغير، اقترب مني غزال استغرقت الليل أرسمه، وأظن أنني أتقنت رسمه، ظهره ناعم ولونه جميل، عزفت الحيوانات لحن الغابة.

لكن ما هذا الحيوان الغريب؟.. هناك آخر.. وثالث.. ورابع، أنا لم أرسم شيئاً كهذا.. ربما رسمت.. لا.. لا.. أنا لم أرسم هذه الحيوانات الغريبة، كيف أرسم حيواناً بلا أرجل؟ وآخر ذا شكل هلامي يتغير كما يشاء؟ وآخر يقفز فوق الشجرة؟ كأنها دمى مرعبة، أعتقد أنني رأيت مثلها، لكن أين؟ ربما في ألعاب الحاسوب الخاص بولدي، لا بد أن أحداً عبث بلوحتي.

اتجه نحو الزاوية اليسرى من اللوحة حيث لا أحد يراه، اختبأ وراء شجرة ضخمة كان قد رسمها، وهناك استطاع أن يعرف من عبث بلوحته.

بدا وجه ولده كبيراً جداً، بدت أصابعه وهي على اللوحة مثل جبال ضخمة.

ما أكبره! هل كبر ولدي بهذه السرعة؟ تركته في السنة السادسة، كيف تضخم؟ هو ذا وراء الحاسوب، أصابعه تلعب فوق لوحة المفاتيح، اختار شكلاً مفزعاً ثم آمر فرشاتي الحزينة أن ترسمه، كيف طاوعته الفرشاة ورسمت أشياء بشعة كهذه؟.

إذن أنت، يا ولدي، من يفعل ذلك، يا لسذاجتي! مرات كثيرة رأيت أشياء غريبة وخربشات على لوحاتي واعتقدت أنني أنا من يرسمها، كيف تتقبل، يا ولدي، فكرة رسم ما شئت في لوحة لا تخصك!.

حاول صعود الشجرة لكنه أخفق، فقد تقدم في السن، حاول مرة أخرى فنجح، صعد وصعد حتى وصل إلى القمة، شاهد العصافير، تحدث معها، أخبرته عن معاناتها مع الطير الغريب الشكل الذي بدأ ينفث الماء والنار من فمه.

صرخ: يا ولدي، أرجوك ابتعد عن أشجاري وطيوري ولوحتي، ارسم عالماً آخر لك، وضع فيه ما شئت، سأعطيك ما تشاء من الأوراق واللوحات، فقط اتركني وشأني.

هذه الطيور المسكينة خافت من الحيوانات، وأنا أيضاً خفت منها، هل تسمعني؟

صرخ أكثر: هل تسمعني؟

كان متأكداً أنه لا يسمع، فهو صغير.

حرّك الصغير الممحاة فوق اللوحة ليزيح ذاك الرجل القزم من فوق قمة الشجرة التي استطالت وعلت، وبرشاقة كأنه ينفض عن اللوحة غبار الممحاة، حمل الرجل ورمى به بعيداً خارج إطار اللوحة.

هل أحضر الورقة؟

استيقظ في الساعة الخامسة والعشرين، أسرع إلى النافذة فتحها، ارتدى قميصاً رقيقاً، ثم خلعه ليرتدي آخر.

ميزان الحرارة المعلق على الحائط يصرخ عالياً ليهدأ بعد دقائق مصرحاً عن قلقه ومللـه، لم يعجبه أي رقم من الأرقام، بحث عن رقم لا سالب ولا موجب، وعندما وجد ذلك الرقم مكث لديه طويلاً ولم يتزحزح منه.

لا داعي لإشعال الضوء فالشمس ساطعة، ولا داعي أيضاً لفنجان قهوة فقد صحا وانتهى الأمر، أسرع إلى الطاولة وأمسك بالورقة والقلم، وبدأ بالكتابة وبالتمزيق.

لقد ترك النوم ليكتب القصيدة، ولكنه الآن خسر النوم والقصيدة معاً، ترى أين هربت؟ كان موضوعها حاضراً في ذهنه ولكنها الآن طارت إلى مكان بعيد بعيد جداً، وإن حاول النوم فلن يستطيع.

عبثت أصابعه بالقلم، رسم خطوطاً طويلة وعريضة ودائرية، تشابكت الخطوط معاً لتشكل كائناً أسطورياً لم ير مثيلاً له من قبل، سخر منه لأنه لم يستطع كتابة القصيدة، كما سخرت منه الجدران والنافذة، بدأت الورقة تتحرك، ثم ما لبث أن تشكل هذا الكائن الخرافي وخرج من الورقة.

قذف بالقلم على الطاولة، نهض عن الكرسي، تراجع إلى الوراء موقعاً الكرسي على الأرض، تأمل هذا الشكل الغريب، نفر من مظهره المخيف.

ما هذا؟ وكيف خرج؟ لو عرفت أن رسمي سيصبح حياً لرسمت وجهاً جميلاً، أو فنجان قهوة، ولكن هذا المخلوق الغريب، لا.. لا..

ترى، هل يتكلم؟ لا أعتقد ذلك، فأنا منحته شكلاً فحسب ولم أمنحه صوتاً أبداً، وهل كل شيء أرسمه سيتحرك، أهو بسبب هذا القلم أم الورقة أم خيالي أم عقلي الضائع؟ لا أعرف، كل ما أعرفه هو أنه مخيف وعليَّ التخلص منه وبأية طريقة، وعليَّ أن ألتزم الهدوء وأتمالك أعصابي، فإذا ما عرف أنني خائف فسينتهز الفرصة وينقض عليَّ في ثوان.

ربما أرسلته أمي لتخيفني وتجعلني أكره الوحدة ولتقنعني بضرورة الزواج، ربما خرج من أحد أنابيب الصرف، طلبت من جاري في الطابق الذي فوقي أن يصلحها ولكنه رفض، عرضت عليه أن أدفع النفقة كلها، ولكنه ادعى أن لا وقت لديه، قد تكون الجارة التي تسكن أمامي هي مَن قذف بهذا الشيء كي تخيفني وتعبر عن غضبها بعد أن أزعجتها صباح الأمس بحديث النظافة الموجه بشكل غير مباشر إليها، وربما تسلل من كيس القمامة الذي تضعه أمام باب منزلها، قد يكون جهازاً للتجسس أو للاستشعار عن بعد أرسلته إحدى الدول، ولكنها لن ترسله بهذه الصورة الفاضحة، وربما هو حيوان من حيوانات جهنم، بعثه الله إليَّ كي أتوب إليه، ولكن هل فعلت ما يستحق هذا العقاب المرعب، ربما فعلت ولكني لا أذكر.

إن استيقظ الآن وهاجمني وطاردني وحاول قتلي فسوف أهرب، لا .. لن أهرب بل سأمسك به، وأحركه في الهواء حركة لولبية سريعة حتى يفقد توازنه، ثم سأقذف به خارج النافذة ليدخل غرفة نوم الجارة، بل قد أقذف به إلى حديقة الجار التي لا يزورها المعول والرفش والخرطوم إلا مرة واحدة في السنة، فينغرس هذا الكائن في التربة لتنمو بعد أيام شجرة متسلقة تزحف على الجدران لتملأها رطوبة وعفونة وتتغلغل فيها العناكب والأفاعي.

وينفتح الباب، تيار هوائي حاد يحمل الورقة يطير بها في فضاء الغرفة، تدخل أمي مرتبكة وهي تحمل فنجان القهوة وعيناها تتابعان الورقة والهواء يمضي بها عبر النافذة إلى الخارج، تسألني بقلق:

ـ طارت الورقة، هل هي ضرورية؟ هل أنزل إلى الحديقة لأحضرها لك؟

❑❑❑

مراجعات

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الدكتور عبد الله أبو هيف

تتركز فعالية الدكتور عبد الله أبو هيف الأدبية والنقدية على محاور متعددة، مما يدل صراحةً على مدى وعمق وشمولية ثقافته ومعرفته وممارسته الثقافية.

غير أن الدكتور أبا هيف يكشف عبر كتاباته المتنوعة عن معايشته الدائمة لهاجس تكريس أدب الأطفال العربي كثقافة، غايتها إعداد الأطفال العرب لمستقبل أفضل.

ولكي يتم ذلك كان لابد من تكريس نظرية خاصة بأدب الطفل العربي تنطلق من الواقع الاجتماعي العربي المعاش، تنهل منه وتصب فيه. وهذا هو الجانب الآخر لذاك الهاجس المؤرق. إذ إن تكريس أدب أطفال عربي لا يتم . ولا يمكنه أن يتم . بمعزل عن تأسيس وتكريس نظرية أدب أطفال عربية، لتكون هادياً ومرشداً، للأدب نفسه من جهة، وللأدباء أنفسهم من جهة أخرى. ولهذا فإن الدكتور أبا هيف يفتح أمامه . وأمامنا . أمداء واسعة من التأمل والتفكّر والتدبّر لصياغة مثل هذه النظرية، فإذا به يأخذنا بيسر وسهولة إلى ما يحقق هذه النظرية، وذاك الأدب . سواء بالوجود أم بالإمكان . مرتحلاً عبر مصادر أدب الأطفال العربية، ليرى في تاريخ هذه الأمة وملامحها وأساطيرها وسيرها الشعبية وحكاياتها المتنوعة وموسيقاها ولغتها، شعراً ونثراً.. إلخ..، المعين الثّر والزاخر بضروب من العلوم والفنون والمعارف والفلسفات والآداب ما يغني أي تجربة إبداعية في مختلف الأجناس الأدبية.

وإذا كان الدكتور أبو هيف يسعى هذا المسعى بجدية واهتمام بالغيِّ الفاعلية والأثر، وداعياً إلى أدب قومي عربي، ونظرية أدب طفلي قومية عربية، فإنه يجانب بأطروحته تلك كلّ تعصب وشوفونية حين يقرر مباشرة وبصراحة أن هذا الأدب القومي العربي لا يغادر أفق الإنسانية الرحب، الأمر الذي يدمج هذا المشروع الخطير بأبعاده وأهدافه في عمق آداب وثقافات الشعوب والأمم الأخرى، ليخرج أحسن ما يكون، غير منقطع عن التواصل الحضاري الإنساني، وعن تاريخ أمته العربية وثقافتها وحضارتها.

إن هذه الدراسة ما هي إلا متابعة متواضعة بوفاء وتقدير لانهماك الدكتور أبي هيف بأدب الأطفال وثقافتهم ووسائط ذلك كله، بحيث يتم الحديث عن مشروع ثقافي تربوي تنموي طفلي تعنى به كافة المؤسسات والهيئات والأفراد. ولهذا فقد قرّ العزم على تفريع ذاك الجهد الأدبي والنقدي النظري إلى أربعة محاور ركزت عليها ثلاثة كتبه المعنية بالمشروع الموصوف، هي:

1 . أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً، الصادر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام 1983 . ط.1

2 . الأطفال والسينما، الصادر عن دار المنارة في دمشق عام 1991 . ط1.

3 . التنمية الثقافية للطفل العربي، الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 2001 . ط1.

*أما المحاور المقترحة فهي:

1 . نحو نظرية عربية لأدب الأطفال العرب.

2 . نحو نقد تطبيقي لأدب الأطفال العرب.

3 . نحو حوار نقدي للمؤتمرات والندوات والباحثين.

4 . نحو تنمية وسائط أدب الأطفال وتكريسها.

*التنظير من داخل الممارسة الميدانية:

يعلن الدكتور أبو هيف في افتتاحية كتابه (أدب الأطفال....) أنه سوف يمحصّ أدباً جديداً هو أدب الأطفال العربي، وسيربط هذا التمحيص بثلاثة اعتبارات لهذا الأدب، لابد من مراعاتها بوضوح هي (طبيعة هذا الأدب . مصادره . غاياته)، لأن هذه الصنيع يساهم . حسب الدكتور أبو هيف . في وضع حدود لهذا الأدب الناهض والملتبس. والتباسه نابع في الأصل من تنازع المؤسسات الرسمية والأفراد (ص7 . أدب). ولمّا كان أدب الأطفال العربيّ حديث النشأة، وحظُّهُ من البحث والتنظير قليلاً، فقد سمح هذا للدكتور أبي هيف أنْ يعلن بجرأة وثقة أنه رائد في بحث قضايا ومشكلات أدب الأطفال، يحرث في أرض بكر (ص7).

وقد انشغل بذلك . حقاً . على مدى سنوات طويلة باحثاً في المجلات والصحف والكتب واللقاءات والمؤتمرات. لكن الأهم من ذلك كله هو أنه كان . وما يزال . منشغلاً بالممارسة الإبداعية النامية التي تبني بشرف ثقافة الطفل العربي (ص7). لهذا كله كان لابد من أن يأخذ على عاتقه تكريس (نظرية أدب الطفل العربي) من خلال درس وفحص عدد كبير من قضايا هذا الأدب وظواهره وتجلياته، والتي تُدْرَسُ للمرة الأولى (ص 7 . 8) من خلال التطبيق والممارسة. وهذا كلام مشهود له بمصداقيته، تؤكده بثقة فعالية الدكتور أبي هيف المحلية والعربية والدولية، إضافة إلى أبحاثه ومقالاته ومراجعاته، وقيادته لندوات وحلقات بحث معنية بأدب الطفل العربي وثقافته، وهو على رأس عمله في قيادة منظمة الطلائع واتحاد الكتاب العرب.

ولأنه منشّط ثقافي فعال . إلى جانب كونه قائداً ثقافياً . فإنه يقرر مباشرة فض التنازع والالتباس الخاصين بأدب الطفل العربي، ويعلن أن هذا الأدب (تربوي، فني، أدبي) دون تغليب لجانب على آخر. لكنه يؤكد أن أدب الأطفال ينهض داخل التربية، وليس خارجها (ص8). ولسوف نراه في نهاية كتابه (أدب الأطفال...) يركز على هذه القضية في محاورته لتجارب مسرح الأطفال اللبناني الذي يركز على الفن والتجريب والارتجال أكثر بكثير من التربية التي لا يلحظها إلا عبر الكلمات.

*أدب طفلي عربي:

يرى الدكتور أبو هيف أن أدب الطفل العربي هو أحد مكونات ثقافة الطفل نفسه بما هو مشروع قومي عربي، ولهذا فإن هذه الثقافة لابد وأن تنطلق من رؤية فكرية وسياسية واضحة (تؤصل التربية القومية الاشتراكية لدى الأجيال الجديدة. ص13 . أدب) وهذا يعني أن الدكتور أبا هيف ينطلق في مشروعه من إيمانه المبدئي بتلك الرؤية القومية الاشتراكية، وهنا لا يجب أن يغيب عن بالنا أن منظومة الاشتراكية العالمية

لم تكن قد انهارت بعد، وبالتالي ما زالت الرؤى الاشتراكية لديه معيناً ونبراساً وسياسة وتربية.

لكن ما يمكن ملاحظاته هو أنه ينظر إلى الوطن العربي من منظور إيديولوجيته هو، ليعمّم ذلك على دول عربية لا يرضى بعضها إطلاقاً بالفكر الاشتراكي، وبعضها يرضى به باحترازات وشروط. ولذلك فإن حلم الدكتور أبي هيف بثقافةٍ وأدب طفليين عربيين قوميين اشتراكيين أوقعه في طوباوية أثبتت . للأسف . بعد النصف الثاني من ثمانينيات القرن العشرين فشل ذاك الحلم، أي بعد أقل من عشر سنوات على صدور كتابه (أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً . 1983). أعني فور انهيار الاتحاد السوفييتي واندحار منظومة الاشتراكية الدولية، واختفاء مؤسساتها التربوية، مما يجعل من إضافة (الاشتراكية) إلى التربية القومية . لاحقاً . زيادة لا لزوم لها بعد أن تغير وجه العالم نحو سيطرة القطب الواحد، وتحلل الأنظمة العربية، ونزوعها نحو القطرية المنغلقة. وعلى ضوء هذا نرى تراجعاً للمشروع الثقافي العربي القومي الاشتراكي في بعض الدول (مصر . ليبيا . الجزائر)، كما رأينا اختفاء (جمهورية اليمن الديمقراطية) لصالح مشروع ثقافي مرتهن لإيديولوجيا نظامه السياسي المنفتح على نظام عولمي. غير أن أدب الأطفال برغم ذلك كله ما زال حريصاً على الجانب التربوي القيمي تحديداً، لأنه كما يبدو، يشكل الأس الرئيس كطبيعة لهذا الأدب، وكمصدر إيديولوجي له!!..

في تنظيره لطبيعة المسألة الثقافية الطفلية يرى الدكتور أبو هيف أنه لا تربية أو تنظيماً للطفل خارج ثقافته، لأن ما يميز الطفل هو ثقافته، وفي ثقافته تكمن هويته (ص . 16 . أدب). ولا وجود لثقافة الطفل إلا بالإجماع الوطني، لأنها مرهونة بفاعلية الأداء وتعدد مستوياته وتأييد المجتمع المحلي (ص 16 . أدب). وإن ثقافة الأطفال عمل تربوي يتعلق بإسهام المربي في الدرجة الأولى (ص16 . أدب). وثقافة الطفل، هي عمل تربوي مستمر وشامل ومتنوع يحتاج إلى استيفاء عناصر مناخه (ص17 . أدب). كما هو عمل تربوي ينبغي له أن يلبي احتياجات الطفل النفسية والاجتماعية، وأن يكون مشوّقاً وممتعاً(ص17 . أدب). ولسوف تكون هذه الأفكار مجال تطبيق فسيح وعميق حين يتعرض الدكتور أبو هيف لنتاجات إبداعية خاصة بكتاب سوريين وعرب، ولفنون إبداعية مختلفة.. الخ.. ومتفاوتة في القيمة الأدبية.

ولكي يتآزر فكره النظري مع التطبيقي يعلن (أن الحديث عن ثقافة الطفل يعني أدب الأطفال بالتعبير الاصطلاحي... ص 17 . أدب)، لكن أياً ما كان هذا التعبير الاصطلاحي الذي يقصده فإن هذا المسعى يتناقض مع أطروحة سابقة ذهب فيها إلى أن أدب الطفل العربي هو أحد مكونات ثقافة الطفل نفسه بما هي مشروع قومي عربي..(ص13). وإذ يطابق الدكتور أبو هيف بين الجزء والكل، أعني بين الأدب والثقافة، فإنه يضيّق . بذلك . مصطلحه، ليتمكن من رصد هذا الأدب، مع ما لهذا التضييق من مخاطر على اختزال الثقافة الشمولية بالأدب وحده، خاصة أن الأطفال لا يميلون إلى كل الفنون الإبداعية الأدبية (كالمسرحيات والروايات والشعر). بل يميلون إلى القصة القصيرة والأغنية والرقص مثلاً. ولهذا كان من الضروري أن يتنبه الدكتور أبو هيف إلى ذلك. لكنه كان حماسياً بسبب التقريرية التي لوّنت أسلوبه المتدفق. ولعل ممارسته الجادة للنضال الثقافي على أرض الواقع من أجل ثقافة طفلية عربية هي التي قادته إلى ذلك، خاصة حين نضيف توصيفات لهذه الثقافة بما هي قومية اشتراكية. على أنه يجب القول: حسبُ الدكتور أبي هيف شرفاً ونبلاً، لهذه الحماسة وتلك المواقف الجادة المسؤولة!!...

في إطار تأمله النظري، والمستند إلى نظر عميق في كثير من إبداعات أدباء الأطفال العرب يحدد الدكتور أبو هيف لثقافة الطفل العربي نوعين في الممارسة الإبداعية، الأول هو أدب الأطفال المكتوب من قبل الكبار للصغار يتمثلونه بالتقليد أو إبداء الإعجاب. والثاني هو ما يفعله الطفل نفسه في أثناء نشاطه

الثقافي، وهذا يعتمد على الموهبة التي يرعاها وينميها المشرف المربي، باعتباره مرشداً ثقافياً. لكن هذا المشرف . وكما يلاحظه الدكتور أبو هيف . يركز على أهداف أدب الأطفال دون بنيانه الفني، كما يفعل أغلب المربين. وملاحظة كهذه تعني في الرؤية النقدية موقفاً شاجباً لأن المأمول هو النظر إلى أدب الأطفال باعتباره فناً قدر ماهو تربية. لذلك لا نفاجأ حين نقرأ عنواناً دالاً هو: (كيف ينخرط الطفل في أدبه؟! ص 27 . أدب).

إنه سؤال يطرحه ناقدنا بعد بحثه العميق "أسئلة أدب الأطفال" الدال على طبيعة ووظيفة التوجه إلى الأطفال فنياً وتربوياً. ويبدو من دلالة السؤال المطروح أن المقصود بذلك هو الآليات التي تسمح أو تدفع أو تحرّض الطفل على تداول أدبه . أي قراءته . والتأثر به.

لكن ما يكتبه الدكتور أبو هيف اعتباراً من (ص27) في كتابه (أدب الأطفال...) لا يجيب على السؤال بالمرة. غير أنه يعلق فيما بعد قائلاً: (ينخرط الطفل في أدبه حالما يرى سبيله إلى تلقيه، وليس سبيلُ التلقي سياق النص وحده، بل اندفاعه في السياق التربوي أولاً وأخيراً... ص 27 . أدب). ومن المؤكد أن هذا الكلام لا يجيب على سؤال (كيف؟!)، بل عن سؤال (متى) ينخرط الطفل في أدبه(؟)، وليس هذا هو المطلوب، وبذلك يتم الحديث عن (عنصر التقنية وشروطها... ص 27 . أدب) وعن (مجمل العلاقات الناظمة لوحدة المنتوج الأدبي ... ص27) والخيال واللغة... وعن استقصاء معمق لنبرات الكتابة..(ص27 . أدب).. ثم يعدّد الدكتور أبو هيف بعض الصوى التي تدل على مكامن التجربة الإبداعية في أدب الأطفال (ص 28 . أدب) منها القاموس المشترك للطفل، والتعريف بفنون أدب الأطفال... الأمر الذي سمح لنا باستبدال اسم الاستفهام (متى الدالة على الزمان؟!) بـ(كيف الدالة على الحالية؟!) لإنشاء انسجام بين متن نصه وطبيعة سؤاله (كيف ينخرط الطفل في أدبه؟!... ص 28 . أدب).

ولأن أدب الأطفال لا يمكن أن يتصور دون أسس ورؤى فقد باشر الدكتور أبو هيف الحديث عن نظرية أدب الأطفال قائلاً: (تتلخص عناصر نظرية أدب الأطفال في الإيقاع والخيال واللغة من جهة، وفي المجتمع والواقع والتلقي من جهة أخرى، لأن العلاقة قائمة بين هذه العناصر، مثلما تقوم العلاقة بين الإنسان وظرفه التاريخي...ص32 . أدب)، وهذا يميز أيضاً بين سياق النص والسياق التربوي. كما يربط الإبداع الأدبي بشروطه الاجتماعية وواقعه التاريخي.

أما ثنائية (الإيقاع والمجتمع) فترتهن . برأيه . إلى رؤيا الأديب التي هي إحاطة بعلائق مجتمع الطفولة وقد صارت إلى إيقاع يستجيب لعيني الطفل (ص 33 . أدب).

وإذ يدور الحديث كما هو جلي على ثنائية الإيقاع والمجتمع، إلا أن هذا ليس حكراً على أدب الأطفال، بل إن الأدب بعامة يراعي ذلك، ومن المؤكد أن كثيراً من تميزه كامن في هذا.

لكن الدكتور أبا هيف، لا يقْصرُ . في الحقيقة . حديثه على ذلك وحده، بل يفصل في أطروحاته، فيعدد دوائر ينطلق منها المجتمع الطفلي، وينقد قصصاً لم ترْصُدْ تلك العلاقة بين الإيقاع والمجتمع، كالقصص التي تعمم المكان والزمان ولا تخصصهما كقولهم: (في قديم الزمان . في حقل....) الخ.. أو التي تستخدم الاختصار أو المبالغة (ص34 . أدب). وثمّة كتّاب آخرون يركزون على قول المغزى على شكل حكمة أو مأثور قول أو موعظة. ويؤكد باحثنا (أن موضوع أدب الأطفال هو الحياة التي يتهجاها ويمتزج بها... على أن الأمر الأهم في بنية النص هو الفعل أو الدراما.. ص 35 . أدب). وهذا يستدعي العمل على معالجة

الشخصية الطفلية في زمن طفولي يتلاشى، لذلك (تبدو الشخصية في أدب الأطفال صانعة مدارها الزمني...ص36 . أدب).

والأمر كذلك بالنسبة لثنائية (الخيال والواقعي) ذات المجالات الأكثر تعقيداً، لأن أدب الأطفال هو الأكثر فاعلية وقابلية لمدى التخييل (ص36 . أدب) في مصادره وطبيعته. ويلاحظ الدكتور أبو هيف الفرق بين أدب واقعي وآخر خيالي. أما الواقعي فهو الذي يصف أشياء موجودةً ويراها كل شخص. وأما الخيالي فهو الذي يعبر عن رغبات موجودة عند الأطفال كمشاركتهم للحيوانات والتحول والتخلص من الجاذبية وغير ذلك، ولهذا فإن الخيالي (في أدب الأطفال لا يعبر عن الواقع المحسوس، وإنما هو واقع نفسي.. والحق.. إن أدب الأطفال.. هو نتاج زمنه الخاص بوصفه تعبيراً عن الحلم والواقع في مملكة الطفولة (ص 37 . أدب). لكننا بعد ذلك كله لا نستطيع النظر إلى الخيالي في أدب الأطفال بمعزل عن الواقعي.

في ثنائية (اللغة والتلقي) يدرك الطفل مفاهيم العالم عبر معالجة شاملة للقضايا الملحة في حياته في كل مرحلة تاريخية (ص39 . أدب). واستخدام اللغة ليس وظيفياً، بل إن للعمل الأدبي لغة لابد من أن تراعي متطلبات لغة الإيصال في الفن. إن اللغة بحسب رأي الدكتور أبي هيف تتحكم بسلامة الإنشاء وضمانة الإيصال. واللغة بهذا المعنى هي قواعدها وطرائق استخدامها الدلاليةُ والتعبيريةُ مما يشكل بنية النص الأدبي.

إن كل ما طرحه الدكتور أبو هيف حول البنائية الفنية لأدب الأطفال وعلاقة هذا الأدب بالمجتمع وبالأطفال يعزز إيمانه بأن هذا الأدب تخييل عالي المستوى واتساع لوجدان نبيل، ولهذا فإن أدب الأطفال "استعارة" بما هي (إعمالُ الخيال لإدراك العالم ص 43 . أدب)، وليس باعتبارها تزييناً. والاستعارة مركبة من جانبين، الأول هو مواءمتها لعين الطفل بحيث تتضمن قوة الخيال وسعة الإدراك وإثارة التأمل في نظام صارم (ص48 . أدب)، وأما الجانب الثاني فهو دخول منطق الاستعارة دنيا الأطفال من أوسع الأبواب (ص 48 . أدب). ولهذا كان من المفيد دائماً تنقية الخيال من أوشابه لتنفتح الاستعارة على واقعها أكثر، وتقارب مدارك جمهورها (ص 53 . أدب).

يلاحظ المرء هنا أن هذه الاستقصاءات لمكونات البناء الفني للنص الأدبي تنم عن متابعة ثاقبة النظر في الإبداعات الأدبية الموجهة من الكبار إلى الصغار، وهي بعد ذلك كله إرشاد وتوجيه للأدباء لتمحيص نتاجاتهم وتجويدها بالاستناد إلى هذه الإرشادات، وبذلك يفصح الدكتور أبو هيف عن ناقد وباحث ومربٍّ بقدر ما هو فنان أيضاً، وهذه سمة قلما اجتمعت في كثير من الباحثين والناقدين.

واستكمالاً لفعالية أدب الأطفال وتأثيره في جمهوره يفرد الدكتور أبو هيف بحثاً حول (إنتاج أدب الأطفال وإعادة إنتاجه)، كونه يحتاج إلى تسويق واستهلاك، مما يلبي بحسب منطوقه . حاجة الاستهداف في إطار البيان العقائدي العام قبل تلبية الجمالية والروحية. وقد أدخل هذا الأمرُ الأدب في وسائط أخرى حرفته قليلاً أو كثيراً عن فاعلية تأثيره انسجاماً مع آليات الوسيط، خاصة السينما والتلفاز اللذين يقلان من التخييل ويحيلان إلى مجرد التلقي، كما يقللان من المشاركة في التفكير إلى مجرد التلقين، والتقليل من المشاركة في التعرف ومحاورة الأشياء إلى مجرد آلية التعليم (ص63 . أدب).

ومع ما لهذه الآراء من مصداقية، إلا أن تعميمها المطلق هكذا يسمح للآخرين بمناقضتها، خاصة إذا اعترفنا بإمكانية ما تتيحه الصورة بكل عناصرها من فضاءات وألوان ونغمات وإيقاعات وتأثيرات، مما يزيد في فعالية التخييل. صحيح أن السينما والتلفاز لا يحققان فعالية التشارك الحي والمباشر كما هو العرض

المسرحي، ولكنّ "فيلماً" مصنوعاً بإبداع خاص يجعل من التشويق والإثارة دافعين بديلين أو تعويضين، عن التلقي الحي لعرض مسرحي. بل إن "فيلماً" كهذا يحرّض عبر صُوَره الأخاذة ومونتاجه على التفكير ليس في موضوع أو مضمون الفيلم فحسب، بل في دلالات اللون والضوء والمكان والزمان وحجم الصورة ومنظورها والموسيقا والمؤثرات، إضافة إلى الشخصيات. إن مجرد تأمل ذلك كله يقود بالتأكيد إلى محاورة ما تمت رؤيته وتمثله والتعلم منه.

*من أدب الأطفال إلى التنمية الثقافية:

لا يكتفي الدكتور أبو هيف بتنظيراته وتأملاته في أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً. بل يجاوز راهنه بجدية نحو منظور أكثر شمولاً وتكاملاً ليرى إلى الطفل مكتنزاً بكل ما يحقق له شخصية متكاملة معززة بكل ما يفيدها ويحقق وجودها الخلاق. وليس أفضل من الثقافة الشاملة التي تخلق مثل هذا الكيان المتفرد خاصة بعد ازدياد الحاجة للتنمية الثقافية العربية، ليرى إلى سطوة الاتصالات وامتدادها إلى المعلوماتية وما يرافقها من خطر ما لم يرشَّدِ استخدامُها (التنمية ص5). والدكتور أبو هيف ينظر إلى ذلك من وجهة نظر ثقافية قومية باعتباره قد خصّ الطفل العربي وثقافته بما هي خاصية محددة تاريخياً، وبذلك يتابع مشروعه الذي بدأه بثقة في كتابه (أدب الأطفال...). ولهذا لا يخفي الدكتور أبو هيف انشغاله وأرقه حيال ثقافة الطفل العربي كهمّ قومي، خاصة حين يعالج موضوعات تطرح لأول مرة بمثل هذا الشمول(ص6 التنمية) مشيراً إلى (الغزو الثقافي، والهوية القومية، والتربية الثقافية، وتكامل المؤسسات التربوية، وأجهزة الثقافة ووسائل الإعلام في مخاطبة الطفل العربي...(ص6 التنمية).

يرى الدكتور أبو هيف أن الكتابة ليست نقلاً مباشراً للواقع ولا تصويراً له، بل إن الكتابة استعارة. ولهذا فإنه يرصد مفهوم أدب الأطفال، ويقرر أنه مختلف عن أدب الكبار أو الراشدين، والاختلاف بينهما كامن (في الطبيعة التربوية لأدب الأطفال التي تنهض على خصوصيات نمائية ومعرفية كثيرة، وتستدعي في الوقت نفسه اعتبارات فنية متعددة... ص 9 التنمية).

وإذا كان الأدب برمته يستند إلى الخيال (لأن صلب نسق تنضيد الكلمات في متن ما، هو المحاكاة أو تضافر الواقعي بتخييله..ص9 التنمية) فإن أدب الأطفال مشروط بأنه (مجال استعارة برمته توائم إدراك الطفل (أي) . خياله ووعيه . ولغته (أي) . وسيلته إلى الخيال والوعي . والمعوّل في ذلك هو أن الاستعارة بديل لواقع، تصير معه إلى واقع جديد ميسور لعين الطفل وإحساسه ونموه المعرفي والنفسي والاتصالي..ص9 التنمية)، لأن الطفل لا يتعرف الحقيقة التاريخية والواقعية في حوادثها أو إحداثياتها، في وقائعها أو سياقها الواقعي، بل في إطار استعارة شاملة (ص9 التنمية).

هكذا يركز الدكتور أبو هيف على عملية تلقي الأطفال لأدبهم باعتبارهم مخاطَبين، انطلاقاً من إيمانه بأن هذا التلقي محفوف بإشكاليات كثيرة تعوّقه كفعل إن لم يتم النظر إليها بجدية في محاولة لحلها. ولهذا نراه يهتم بالإشكاليات التربوية التي منها إشكالية الوعي والإدراك عند الأطفال (التنمية ص 66)، وإشكالية التاريخ والمجتمع (ص12 التنمية). إضافة إلى إشكالية اللغة وتباين مستوياتها. وهي إشكالية بالغة الأهمية لأن للغة مستويات عدة. منها ماهو معجمي وهو المستوى الحقيقي للغة، ومنها ماهو مجازي. بل ويؤكد الدكتور أبو هيف أن إشكالية اللغة تربوية أيضاً، مركزاً على أن منطلق هذه الإشكالية هو ارتباط لغة الطفل بمراحل النمو (التنمية ص 13 . 14). الأمر الذي يشير إلى اكتسابية اللغة وإلى عامل المحيط. ولهذا كان لابد من تشجيع

عمليات التعليم والتذوق لتسريع عملية النضوج اللغوي، دون نسيان الإشارة إلى أن التربية هي التي (تعزز الفروق بين الجنسين، أو تمضي في تذويب هذه الفروق.....ص 14 . التنمية).

ويفصل الدكتور أبو هيف في الإشكاليات الفنية البلاغية بحيث تجيء معيناً ثراً، لكتّاب الأطفال، ومرشداً لهم في الكتابة، حيث يمكن للأديب مراعاة طبيعة ووظيفة السرد، وطولِ النص، ووجهة نظر الراوي، والقصد والحوافز والتحفيز، والمتنِ الحكائي (التنمية ص 18 . 19).

في غمرة انشغاله بالفن السردي يفرد الدكتور أبو هيف مساحة طيبة للحديث عن الإيقاع في الشعر الموجّه إلى الأطفال، ليرى أن تجربة الشعر العربي قد تطورت (بالنظر إلى الاعتبارات التربوية ذاتها...ص19). ثم يضيف إلى ذلك أن الأساس في التلقي هو (اللعب والحركة) بما يضفيانه على شعر الأطفال من خصائص، لذا كان من الضروري قيام شعر الأطفال على الإيقاع (بما يعنيه من قابليات الترقيص "التعبير الحركي"، والإنشاد والغناء (التعبير النغمي والموسيقى... ص19 التنمية)، مما يعني ضرورة دراسة الأوزان الشعرية والموسيقية بما يضمن تفاعل الطفل الحركي والغنائي مع الشعر.

من المفيد القول هنا: إن ما جاء به الدكتور أبو هيف ليس جديداً في بابه، لأن جميع الدراسات التي تعرضت لشعر الأطفال أكدت على الجوانب الحركية والإنشادية والإيقاعية. وربما كان الهام هنا هو تأكيد هذه القضايا والإلحاح عليها. لذلك كله يلحظ المرء أيضاً تكراراً لأفكار تمت مناقشتها في كتاب (أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً). بل إن الدكتور أبا هيف يعترف بذلك، وبإشارة سريعة، كالحديث عن التقانات وثورة المعلومات والاتصالات ودور المربي، وعن طبيعة السرد الفني القصصي ووظيفته، وعن القاموس اللغوي الخاص بالطفل. غير أننا سنرى علة ذلك في أن هذه المسألة تلح على الدكتور أبي هيف كثيراً، بل وسوف تشكل له ضاغطاً مستمراً فتحوله إلى أرق وهاجس غايته القصوى إبداع أدب أطفال رفيع المستوى، الأمر الذي يبرر له تكراراته المتعددة. لكننا أيضاً لا نستطيع أن نتغافل عن دوره كقائد ثقافي خطط ونظم وقاد الكثير من الندوات وحلقات البحث المتخصصة بثقافة وأدب الأطفال ووسائطهما في سورية، ناهيك عن فاعليته المتميزة في المؤتمرات والندوات العربية والدولية.

وإحقاقاً لحق له علينا، يجب أن نرى أن تكراراته هنا في كتابه (التنمية الثقافية....) تتصف ببعض التوسع، وبمباشرة التحذير من سلبيات التقانات الحديثة باعتبارها خطراً على الأطفال، بعد أن تم الترويج لها، وكتبت عنها دراسات مفيدة.

كما يمكن التأكيد على أن همّ الانشغال بوضع حدود لنظرية أدب الأطفال وثقافتهم هو الذي يقود الدكتور أبا هيف إلى ما أخذنا عليه، ولعله معذور برغم ذلك كله!!..

تشكل انطلاقة البحث النظري والنقدي لدى الدكتور أبي هيف علامة مضيئة باعتبارها ترى إلى القومي والوطن العربي أولاً بأول. وعلى ضوء هذا الاستبصار والحلم المأمول نقرأ لديه (تأملات في تجربة أدب الأطفال في الوطن العربي) الأمر الذي يدخله مباشرة في تأكيد أن (الاهتمام بأدب الأطفال في الوطن العربي قد دخل الحياة الثقافية العربية من باب التبعية الثقافية والإعلامية..ص27 التنمية..) وهذا يعني أن تلك المؤسسات هي التي تتوجه في الأعم الأغلب إلى الأطفال، الأمر الذي يستدعي مراعاة اعتبارات مخاطبة الأطفال. هكذا يضع الدكتور أبو هيف لبنته الراسخة لتوصيف أدب أطفال عربي من منظور قومي إنساني انطلاقاً من حرصه على تخليص أدبنا العربي الطفلي من المؤثرات الأجنبية المستندة، أو القائمة، على

التعريب والترجمة والاقتباس والإعداد.(نفسه ص 29).

يشكل واقع تبعية أدب الأطفال العربي سبباً مباشراً لنقده، باعتبار أن الاستراتيجية العربية تضع هذا الأدب خارجها (ص30 التنمية). والموقف الثقافي ينظر إلى أدب الأطفال نظرة دونية (ص30 التنمية)، والموقف الفني يُخضِعُ عمليات إنتاج أدب الأطفال وإعادة إنتاجه لاستسهال الرواج والمتاجرة، مما يخفض من قيمته الفنية ويسطح الممارسة الأدبية (ص30 التنمية). كل ذلك يدعمه تغير هائل في وسائط الاتصال الحديثة وتنوع تقنيات مخاطبة الأطفال، مما يجعل هذا الأدب ضرورةً وطنيةً وقومية، وشرطاً لازماً من شروط التنمية الثقافية المنشودة. (ص32 التنمية). هكذا يصل الدكتور أبو هيف إلى غايته عن طريق استقراء كلي ليقرر في النهاية أن أدب الأطفال يحتاج إلى تخطيط قومي شامل (ص32 التنمية)، وأنه سبيل إلى بناء الذات ومكوّن رئيس للشخصية القومية (ص32 التنمية).

ثمة سؤال له من الخطورة ما يدفعنا إلى تبنيه وممارسته بصدق وإخلاص يطرحه الدكتور أبو هيف على النحو التالي (هل علينا أن نؤكد من جديد أن الأمن القومي مرتبط بالأمن الثقافي، وأن مشكلات الأطفال والفتيان من مشكلات مجتمعهم وأمتهم. وهل علينا أن نؤكد أن مخاطر التبعية الثقافية في ميدان أدب الأطفال والفتيان هي الأشد والأبلغ تأثيراً في احتلال عقل الناشئة...؟!!... ص 41... التنمية).

لاشك في أن تلك الأسئلة الاستفهامية الإنكارية تقودنا عبر لغتها الواثقة المحذرة المنذرة، ومضمونها المرعب إلى السؤال الحاسم حول (سؤال الهوية القومية ص41 التنمية)، الذي هو مواجهة لموجة التغريب الثقافي، وتوكيد على التراث العربي بشتى مصادره وإقامة مؤسسة عربية لإنتاج وسائل ثقافة الطفل العربي.. (ص43 التنمية)، لأن الاهتمام بالتراث وتأصيله واستلهامهُ يفيدُ في الإجابة عن أسئلة الهوية القومية!!..

تكمن عناية الدكتور أبي هيف بالتراث بالنظر إليه من منطلق فكري فني تربوي، ومنطلق الأساليب والطرائق، باعتبار أن التراث هو عناصر الثقافة المتناقلة من جيل إلى جيل، وهو الأبقى كتراث شفاهي متكرر يومياً، وكتراث شعبي ما يزال كثير منه حياً. ولأن التراث يحمل قابليات الاتصال بجماهيره بفعالية لا يوفرها الأدب المستند إلى قوة التخييل. وهو الأقدر على المخاطبة من مصادر مبتدعة تحتاج إلى هامش مضاعف من التربية أو التثقيف لكي يكون بمقدور المتلقي، لاسيما الطفل، أن يتفاعل معها.(ص 78 . 79 التنمية).

ما يمكن استنتاجه من تلك الأطروحات أن الدكتور أبا هيف يرى أن التراث بذلك كله أكثر مصداقية وفنية مما هو مبتدع معاصر كونه يتملك قدراته على مخاطبة جمهوره . كباراً وصغاراً . بيسر وسهولة وتأثير عظيم. وهذا يعني أن الدكتور أبا هيف لا يقدم تعليلاً . أو تبريراً . كما قدّم في الأسباب الفنية حين وصف التراث (بقوة التخييل وسعة الكلمات ومضاء المعنى وحده (ص78 التنمية). بل إنه يفضل طبيعة ووظيفة التراث (حكايات . أمثالاً . أخباراً . سيراً....الخ). على القصة والمسرحية والرواية المعاصرة، متعللاً بأن التراث أكثر مصداقية. على أن هذا الرأي صائب في جانب منه، خاصة ما يتعلق بطبيعة الحكاية وبوظيفة سردها، لكنه خاطئ من جهة التعميم حيث شمل التراث كله ووصفه بفاعليته وعمق تأثيره في جمهوره، على العكس تماماً من فاعلية وأثر الإبداع المعاصر الذي لم يتمكن . بحسب الدكتور أبي هيف . من مخاطبة جمهوره بيسر وسهولة وتأثير عظيم..!!.

*الهاجس القومي وأدب الأطفال:

لا يتوانى الدكتور أبو هيف عن متابعة هاجسه الثقافي القومي المتعلق بثقافة الأطفال العرب التي يراها تتصل (بعملية التنشئة الاجتماعية برمتها انطلاقاً من مفهوم الثقافة، ولاسيما الثقافة العربية، وهذا يعني اعتمال ثقافة الأطفال العرب بتكوين شخصية الطفل العربي وانتمائه إلى ثقافته القومية، وإرساء أسس هويةٍ عربية متينة... ص 151 التنمية).

وبتعميق رؤيته لثقافة الأطفال العرب يراها أنها تتصل بواقع متغير يكتسب توصيفه من معاينة النظرة العربية إلى ثقافة الطفل، ومن معاينة أدوار المؤسسات الاجتماعية والتربوية والثقافية والإعلامية.... المعنية بالخطاب الثقافي للأطفال (التنمية ص 151). وطبيعي أن يقود هذا الرأي الصريح الواضح إلى تأمل الموقف العربي من ثقافة الطفل نفسها، فإذا هذا الموقف هامشي ينتج عنه فقرٌ في وسائط ثقافة الأطفال العرب في مجال الكتاب، وضعفُ أو سلبيةُ صحافةِ الأطفال العرب وانغماسُها في القطرية والخطابية، وفقدانُ الإنتاج السينمائي الطفلي العربي، وضعفُ النتاج التلفزيوني للطفل العربي، وعشوائيةُ التعريب وضعفُ وسيط المسرح. وبتحليل هذه النواقص سنقرأ بالتأكيد في كلام الدكتور أبي هيف أن الموقف العربي الرسمي والشعبي والأدبي من ثقافة الأطفال العرب موقف يرى إلى تلك الثقافة باعتبارها دون أي ثقافة أخرى، ولا أهمية لها، مما يقود إلى استنتاج أن لا أهمية لهؤلاء الأطفال، ولعل هذا ما قاد الدكتور أبا هيف ليقول في موضع آخر إن المؤتمرات العربية لم تلحظ في خططها واستراتيجياتها الأطفال العرب وثقافتهم.

ولهذا فإن (الأهمية القومية لثقافة الأطفال بوصفها حصناً للهوية القومية تتطلب جهداً تربوياً وثقافياً استراتيجياً يجيب في الواقع على أسئلة التراث والخصوصية والفرادة في تفاعلها الإيجابي مع تراث الإنسانية والحاجات الوظيفية المستقلة.....ص160 . التنمية).

وهذا بدوره يتطلب خطة قومية تنموية شاملة تلحظ الناشئة والأطفال والمبدعين من الكبار على السواء وتربي فيهم الذوق الفني بهدف توكيد الهوية الثقافية العربية، وقد وضعت في حسابها:

1 . العناية بالمصادر الشعبية للثقافة العربية.

2 . العناية بالتقاليد القومية للاتصال الثقافي.

3 . توفير سبل الانتشار الثقافي والممارسة الثقافية بين الناشئة عن طريق تعزيز قنوات الاتصال.

4 . تدعيمَ المؤسسات التربوية.

5 . ضمانَ الحق الثقافي للناشئة.

لهذا كله ولغيره عني الدكتور أبو هيف بثقافة الأطفال القومية العربية انطلاقاً من التراث القومي العربي حرصاً على هوية مخصوصة في زمن يجابه مخاطر الإعلام العالمية النزاعة إلى تدمير هوية الآخر، خاصة ماهو أمريكي صهيوني، ولعل مثل هذه الرؤية الفكرية الثاقبة تبرر للدكتور أبي هيف حرصه الزائد على الحديث الدائم عن طفل عربي وثقافة وأدب قوميين عربيين إنسانيين.

*ثقافة الأطفال، ثقافة عن الأطفال:

مرة أخرى يثير الدكتور أبو هيف مفهوم الأدب للأطفال والأدب عن الأطفال، ويشير إلى التداخل

بينهما. ولذلك نراه مصراً على التمييز . بتأكيد واثق ومطلق . بين الثقافة التي تتحدث عن الأطفال وثقافة الأطفال.

من الملاحظ هنا أن الدكتور أبا هيف لا يناقض نفسه في استخدام مصطلح الأدب مرة والثقافة مرة ثانية، لأنه كان قد نبه من قبل إلى أن ثقافة الأطفال هي أدبهم، ولذلك فإنه لا يتوانى عن مرادفة هذين المصطلحين مع بعضهما بعضاً، متى توفر له ذلك. على أننا نرى أن مثل هذا الترادف قد يسبب التباساً حين نقصُرُ الثقافة على الأدب بما هو أجناس أدبية محددة (قصة . رواية . مسرحية . شعر..الخ). في حين أن الثقافة أكثر اتساعاً ورحابة لأنها تضم (العرض المسرحي . السينما . التلفاز . الحكايات بأنواعها . الأمثال . الحكم . الملاحم والأساطير . الخبرات والتجارب العامة والشخصية، العلوم البحتة . الفنون التشكيلية...الخ..).

على أن حرصه المبالغ فيه على توكيد أدب للأطفال، يعني نفياً للشق الآخر "أدب عن الأطفال". ولكننا بتأمل بسيط سنرى أن مفهوم أدب عن الأطفال يعني بوضوح إبداعاً أدبياً يكون أبطاله . شخصياته . من الأطفال، يعيشون تجارب خاصة بهم، ويعانون . ربما . من مشكلات (أسرية . تربوية . تعليمية . نفسية...الخ...). لا تتوافر في أدب للأطفال ليس من الضروري أن تكون شخصياته . وأبطاله . أطفالاً.

وهنا بالتحديد يظهر التباس مفهوم "أدب للأطفال" و"أدب عن الأطفال". إذ بعد أن كان الشق الثاني لدى الدكتور أبي هيف سالباً، يصبح من منظورنا موجباً، لأن قولنا: أدب عن أطفال بدون "أل" التعريف، أو بها، يقتضي بالضرورة شخصيات طفلية تفعل أولاً وتتكلم ثانياً، وتعاني، وتصل إلى نتائج، أعني تتكشف عن مصائر إنسانية، وليس كما يتخيل الدكتور أبو هيف، وكما تخيل غيره. بحسب مفهومهم النمطي أن الأدب عن الأطفال يشبه نوعاً من التوصيفات الخارجية، وكثيراً ما حوى الأدب القديم الكثير من الحديث عن هؤلاء الأطفال كما يدعون. يجب التأكيد على أن نظرة كهذه تريد أن تخلص الأدب الطفلي من الحديث عن الأطفال. ولكن الحق أن أدباً عن الأطفال هو الأكثر جدوى كونه يطرح بصيغة فعلية (حدثية) مشكلات وقضايا طفلية يباشرها أصحابها . أبطالها الأطفال . الآن وهنا، مما يسمح للمتلقين الصغار بالتماهي مع هؤلاء الأبطال والشعور بمعاناياتهم، وربما . قدموا كقراء ومشاهدين . حلولاً ناجعة استناداً إلى ما يتركه النص الأدبي فيهم من أثر، دون أن يغض هذا الرأي من قولنا "أدب للأطفال" الذي يمكن أن يتضمن موضوعات خاصة بالكبار لكنها تفيد الأطفال من جانب تربوي كمشكلات الآباء والأمهات والبيئة والفساد وغير ذلك مما لا يستدعي وجود شخصيات طفلية فيها، ومن ذلك الحكايات والأساطير والملاحم التي هي أصلاً لم توضع للصغار.

*نحو نقد تطبيقي لأدب الأطفال:

ينطلق الدكتور أبو هيف في تنظيره وتطبيقه لأدب الأطفال العربي من موقع قومي عربي اشتراكي كان صرح به في مقدمة كتابه (أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً)، وعمل على تكريس هذا التوجه في ثنايا الكتاب، وفي مواضع كثيرة، وسوف نرى أنه يتابع ذلك في كتابيه الآخرين (الأطفال والسينما)، والتنمية الثقافية للطفل العربي). ولهذا يقعُ الموضوع القومي العربي من منظور الدكتور أبي هيف في أول الأهداف والقيم لأن أدب الأطفال العربي قد حمل هموم الموضوع وأن الطفل العربي يعيش في مجتمع عربي يحاول النهوض، ويعاني من التخلف والتجزئة، ويسعى إلى التوحيد القومي. ولأن مصطلح القومي ملتبس فإن الدكتور أبا هيف لا يفارقه ولا يغادره، . بل لا يسلم به . دون مناقشته وكشف دلالته انطلاقاً من نقده لبعض من كتبوا في هذا

المصطلح أمثال (د.فاروق الباشا . د.عفيف بهنسي . د.محيي الدين صبحي . د.عمر الدقاق). ليرى . فيما بعد . (أن الموضوع القومي هو مجال تعبير مرهون بالهوية القومية وأسباب تحققها، ودواعي ممارستها على سبيل التطلع المشروع لإنجاز الذات في عالم مضطرب... إن الموضوع القومي... يتعدى الراهن إلى المستقبل، فليست القومية مجاراة الواقع أو تكريسه، بل هي السعي، والتعبير عنه، إلى التغيير ص 108 أدب). وهذا يعني في استنتاج الدكتور أبي هيف أن من مهام الأدب المعني بالموضوع القومي هو التغييرُ في ما هو سائد أو تغيير ما هو راهن غير مفيد من أجل مجتمع عربي قومي أفضل، وبذلك يرتهن الموضوع القومي بالمستقبل على الدوام.

على أن هذه القضية تصبح في أدب الأطفال أكثر تعقيداً وهي تعالج الموضوع القومي لتغدو مشروطة بمسألتين: الأولى، كيف يرى الطفل العالم؟!!... والثانية، كيف نقدم العالم للطفل؟!!..(أدب..ص108). وخصوصية هذا الموضوع تكمن في دخول الموضوع القومي في (ألياف النسق الفني) مع الابتعاد عن الشعاراتية واللفظية والتعليمية.

استناداً إلى ذلك فقد نظر الدكتور أبو هيف إلى القصص الفائزة بمسابقة منظمة الطلائع وصنفها في نوعين: الأول هو الطفل البطل، الثاني هو البطولة. كما يلاحظ أن هذه القصص تلجأ إلى إحدى وسيلتين هما (الحكاية) أو (الخطاب المباشر) بوساطة عناصر مثنوية (ثنائية)، ويصوغ الكاتب عمله غالباً في بنية دائرية (ص110 أدب). كما تتم . وبدقة ومهارة عاليتين . ملاحظة أن السرد يكون متشابهاً على وجه العموم، يرسّمه الدكتور أبو هيف على النحو التالي:

1 . سرد عن وضع /استطراد في شرح الوضع/ المغزى.

2 . سرد عن طفل /استفاضة في شرح طفولته/ الأمثولة.

إن هذا الترسيم يخبر في الإجراء النقدي عن جدية واهتمام بالغين في متابعة البنية الفنية للقصة الطفلية، غير أن هذا الإجراء يكشف . أيضاً . عن استراتيجية واحدة في الأعم الأغلب، يلجأ إليها الكتّاب، مما يجعلهم متشابهين. وما يمكن استنتاجه من وراء سطور الدكتور أبي هيف أنه لا يوجد بين الكتّاب كاتب متفرد خارج عن السرب العام. وهذا يشير . من وجهة نظرنا . إلى نوع من احتراز يبديه الباحث المنظّر والناقد حيال الكتّاب فلا يقوم بينه وبينهم خصومة مما يدل على أخلاقيةٍ عالية وموضوعية ناصعة. وفي الحقيقة فإن ما هو أصيل في النقد أن لا يكون الإجراء النقدي استهدافاً مقصوداً وموتوراً منصباً على ذات الكاتب الشخصية، بل يطول الاستهداف الإبداعَ نفسه بهدف فحصه وتمحيصه وبيان أهميته الأدبية وسيرورته وضرورته. وبهذا يلاحظ الدكتور أبو هيف في نقده لتلك القصص أن التركيب القصصي يتأتى غالباً (عن دراما الحياة ومنطلق الصراع الاجتماعي والسياسي في محاولة هي أقرب إلى تمثيل الصراع على نحو تعليمي... ص118 أدب). مع أن الأدب هو تفاعل قوى الحياة داخل التركيب الفني.

لعل ما هو لافت للانتباه أن ما يسعى إليه الدكتور أبو هيف في تمحيصه للقصص هو علاقة الطفل بقصصه، أي ما الذي تقدمه هذه القصص؟! وكيف ترى هذه القصص الطفل بما هو "مخاطَب"؟!.. ويعلن صراحة قائلاً: (مثل غالبية القصص الطفلية العربية الحديثة، هناك هدف صريح لهذه القصص هو إشهار القيمة أو إعلان المغزى، ولا أهمية بعد ذلك لمشاركة الطفل في الوعي. ص 122 أدب). ومن المؤكد أن استنتاجاً كهذا له أهميته البليغة في الدلالة ليس فيما يتعلق بالقصص فحسب، بل بعلاقتها بالطفل باعتباره

مخاطباً، أعني مستهدفاً في الخطاب كونها تستبعده من المشاركة. وهذه قضية خطيرة. وبحسب قول الدكتور أبي هيف: فإن هذه القصص تظل عاجزة عن تشكيل وعي الطفل بالعالم، لأنها لا تسمح لشخصية الطفل (أن تختبر استطاعتها على التعرف والاكتشاف ورؤية الصراع، لأنها تظل محكومة باختيارات الكاتب أو النص السابقة. ص 122 أدب).

لا يرهن الدكتور أبو هيف فاعليته النقدية لقضية واحدة، بل يتجاوز إلى قضايا كثيرة تمت ملاحظتها في أدب الأطفال العربي، منها قضايا (الروائي والتسجيلي والعاطفي). ولهذا نراه مدفوعاً بهاجس البحث النظري . التطبيقي إلى بيان الفرق بين الحكاية والقصة ليرى أن الفرق بينهما هو (الفرق بين الأدب المكتوب والأدب الشفهي أو الشعبي ص 135 أدب). والواضح هنا . في قوله . أنه يعطف الشعبي على الشفهي ويجعلها من نسق فني واحد قائم أمام الأدب المكتوب، مما يشي بانتقاصٍ من قيمة الشفهي والشعبي، ولو بمقدار ضئيل، على الرغم من إعلان الدكتور أبي هيف أن الحكاية . بما هي مصدر من مصادر الأدب . تتمتع بميزات باهرة لاستحواذها على عالم موصوف بالإدهاش والغرابة، وهي ذات خصوصية من حيث علاقتها الداخلية المكوِّنة لهذا العالم، مما يستعصي على التعليل أو التفسير (ص135 أدب)، الأمر الذي دعا المعاصرين من الأدباء إلى استثمار هذا الجانب (للتوسع في استخدام استعارةٍ محكمة البنيان هي الخصوصية الداخلية لمنطق الحكاية. ص 135 أدب).

على ضوء هذا الوعي النظري يناقش الدكتور أبو هيف قضايا (الروائي والتسجيلي والعاطفي) من خلال تجربة "زين العابدين الحسيني" وسلسلة "حكايا عن الوطن"، وقد مزج بين منطق الحكاية والصيرورة التاريخية. ويمعن الدكتور أبو هيف في تعميق مفاهيمه النقدية حين يقرر أن القصة تقوم على التخييل لمحاكاة الواقع، أو تغريبه نقدياً، وأن (الوثيقة) تستند إلى قوتها التعبيرية في الإبانة عن واقع الحال في مرحلة تاريخية معينة، أي إن ما يميز الوثيقة هو صدقها التاريخي، أو حقيقتها. فالوثيقة هي الحقيقة. (ص136 أدب).

وهكذا يرى الدكتور أبو هيف أن الحسيني قد سلك مسلكاً حسناً في كتابته، دون إطلاق أحكام مباشرة عليها. لكنه سيتابع محاورته للحسيني من غير أن ينسى . على الإطلاق . لغته التنظيرية النقدية، وتحليله لعلاقة النص . أيِّ نص . بالمتلقي، خاصة ما يتعلق بالأسلوب، والدلالة القائمة دائماً على مرجعية، وبالتالي فإن الدلالة في قصص الحسيني لا تنفصل عن أسلوبها.

ما يمكن ملاحظته هنا على كتابة الدكتور أبي هيف أنها تميل بوضوح إلى خلط النظري بالتطبيقي بهدف توضيح المقاصد والأهداف بحيث لا يجيء التنظير جافاً. ولعل ذلك يشير إلى تجاوز الكثير من الدراسات التي لم يضمها كتاب أدب الأطفال وكتاب التنمية الثقافية، التي حفلت بتنظيرات مستقلة استدعتها ضرورة البحث النظري المنهجي. وربما كان الخلط المشار إليه حسنةً تزيل بعض العناء جراء التعامل الفكري مع مفاهيم ومصطلحات مجردة، ومع تصنيفات وتفريدات كثيرة يصعب حفظ أو استذكار بعضها بسبب كثرتها وتجزيئيتها، مع مراعاة أن الهدف من وراء ذلك كله . بالنسبة للدكتور أبي هيف . هو استيفاء البحث حقَّه، منظوراً إلى المسألة المطروحة من جوانبها كافة. وهذا صنيع محمود كونه صنيعاً علمياً، نابعاً عن جدية . ربما بدت مفرطة أحياناً . لا تريد أن تغادر أمراً أو قضية أو فكرة أو مشكلة تتعلق بأدب الأطفال وثقافتهم.

أيضاً يمكن ملاحظة أن لغة الدكتور أبي هيف النظرية والنقدية في التوصيف والتصنيف أكثر عمقاً وتركيزاً واصطلاحية من تحليله للاقتباسات الأدبية من الآخرين، بحيث يخيل للقارئ أن ماهو هام هو اللغة

النقدية، وليس النص المقتبس الذي يبدو قصيراً، أو قصيراً جداً، بالنسبة لطول لغة الدكتور أبي هيف، مما يدل على غنى وسعةٍ وعمقٍ وشمولِ ثقافة ومعرفةٍ واطلاع، وبالأحرى بكل ما يخلق . ويصنع . الأدب. غير أن مايمكن استنتاجه من ذلك هو أن الدكتور أبا هيف يفترض آلياً ولا شعورياً . معرفة القارئ، والقارئ المختص بالقصص المفحوصة بالكل والجزئ؛ مما جعل لغته . كما نوهنا . أكثر وأطول من النص المقتبس.

ولهذا فإن جهد الدكتور أبي هيف النقدي هو يجول في نتاجات إبداعية عربية كثيرة يشمل بالتالي عدداً كبيراً من مبدعي أدب الأطفال العرب، ليركز من ثم على عناوين متنوعة، قارئاً في كل مجموعة عنواناً محدداً، فيوسِّعَ من أفق جغرافية دراساته الفنية. وهاهو يبحث في (ثنائية اللغة والخيال) متعرضاً لثلاث مجموعات قصصية من (لبنان وليبيا وتونس) مناقشاً إياها من حيث اللغة والوصف والسرد واللغة والمجاز والخيال.

وبخلاف الأعم الأغلب من آراء أدباء الأطفال وبعض الباحثين العرب في شؤون ثقافة الطفل يذهب الدكتور أبو هيف واثقاً في اتجاه تبني أهمية الخيال في أدب الأطفال بل هو يأخذ على المجموعات المدروسة و الموصوفة افتقارها إلى الخيال، وبالتالي افتقارها إلى لغة مناسبة لنماء الأطفال. وهذا يعني تأكيد أهمية اللغة في هذا الأدب إذ (لا أدب بدون لغة أ و كلمات وتراكيب ورموز... أدب ص 158)، وبالتالي فإن (اللغة لا تنفصل عن الخيال باستمرار" وإن "اللغة هي التي تكوّن معطيات الخيال، فالخيال يسبق اللغة.... ص 158 . 159 أدب).

ويصل الدكتور أبو هيف إلى نتيجة خطيرة مفادها أن القصص الموصوفة سابقاً تفتقر إلى الخيال، لذا فإن التركيب الوصفي غالباً ما يفتقد إلى أجنحة، لأن وظيفة الوصف الأولى هي استحضار المشهد في حيز المكان (أدب . ص 159). أما اللغة بحسب ملاحظته الدقيقة فتنحو نحو التبسيط والتكرار . وهي في مجموعها لغة "اسمية" تقوم على الإخبار ، ومكرَّسَةٌ لخدمة الحيز المكاني (ص161 . 162 أدب). (بينما تقل الجمل الفعلية التي تحرك جوانح الطفل 162 أدب). وهذا يعني أن اللغة تقليدية تعليمية. ولهذا يؤكد الدكتور أبو هيف (أن الخيال لازم لأدب الأطفال. أما اللغة فهي منشطه المباشر عند الطفل. ص 164 أدب). والخيال يكمن في طبيعة الخطاب الأدبي للطفل وليس كامناً في طبيعة الموضوع المعالج، أو الجنس الأدبي، أو أشكال التعبير (أدب ص 165).

هكذا تتجلى نصاعة قراءة الدكتور أبي هيف وجديته للأعمال الأدبية الموجهة للأطفال، مسفرة عن اهتمام عميق وتأمل طويل، يدل ذلك كله على طول باع ودراية وخبرة وعلم وثقافة.

*أدب الأطفال في المؤتمرات والندوات:

إن أهمية ما يعرضُه الدكتور أبي هيف عن المؤتمرات والندوات الرسمية والشعبية الخاصة بأدب الأطفال يقوم على تقديم مادة بحثية ما كان لغير الحاضرين والمشاركين معرفتها أو العلم بها، مما يخلق حالة تواصل عبر التلخيص والتوصيف والتحليل، خاصة ما ناقشته وأقرته مؤتمرات وزارية على مستوى الجامعة العربية. وهذا صنيع طيب وجهد مضن، دون أن يخل ذلك . كما يبدو . بالأصول.

غير أن الدكتور أبا هيف لا يكتفي بذلك، بل يوجه إلى ما يعرضه من أبحاث ومداخلات وتعقيبات نقداتٍ صريحةٍ، أو ضمنية، مصوّباً حيناً ومفسراً وشارحاً حيناً آخر . مادحاً مرةً وقادحاً . بلطف مرة أخرى،

دون إيذاء أو إهانة، خاصة حين ينظر إلى بحث ما من حيث توافقه مع مضمون الموضوع المقترح، أو عدم توافقه، ومدى جدية الباحث وأصالة بحثه. وهذا ما يظهر واضحاً في نقد مهرجان الجنادرية الذي كرَّس أيامه لموضوع (أدب الأطفال العرب والموروث الشعبي) عام 1992م.

تضيف المقالات الخاصة بأوراق المؤتمرات والندوات معرفةً بالمضامين والاتجاهات الخاصة بكل ورقة باعتبارها تمثل قطراً عربياً محدداً. وهي مفيدة من ناحية الاطلاع على الجهود الطيبة للمهتمين بتنمية ثقافة وأدب الأطفال العرب. ويحتل هذا الموضوع صفحات كثيرة وزعت على عناوين دالة عنيت بأدب الأطفال وتاريخه ومفهوماته، وبالخيال العلمي وتأصيله، وبالثقافة العلمية والثقافة المعلوماتية، وشعر الأطفال، وأسئلة الهوية القومية. وثمة أبحاث حول التراث واستحداثه في أدب الأطفال، وتطبيق على إبداع سليمان العيسى، وحول أدب الطفل العربي والموروث الشعبي ومستقبل الكتابة للطفل العربي.

لقد دأب الدكتور أبو هيف . وكعادته . على تقديم ماهو أصيل في كتابات الباحثين والأدباء المشاركين في تلك المؤتمرات، وتبيان موقعها من التطورات الحاصلة في نظرية وأدب الأطفال العرب، ليقدم لنا لوحة شاملة توثق عرى الاتصال الثقافي العربي الموجه إلى الأطفال. ولعل منهجيته في النظر إلى تلك الكتابات . الأبحاث . هي التي وفرت له هذه السمة من الإحاطة الشاملة التي تستند إلى ما يشكل آليات ناجعةً للقراءة. فالدكتور أبو هيف . وكعادته في هذا المجال . يقوم بما يلي:

1. يصف موضوعات ومضامين الأبحاث المقدَّمة إلى المؤتمرات أو الندوات أو الملتقيات، بعد تعدادها ونسبها إلى أصحابها.
2. يفند الكثير من أفكار تلك الأبحاث، ويناقشها باحترام وجدية، ثم يطرح من عندياته، وبالاستناد إلى معرفته وخبرته، بدائل عما يراه أكثر صواباً وفاعلية ونجاعة وجدوى.
3. يستنتج أحكاماً، سواء أكانت إيجابية أم سلبية (التنمية ص60). وعلى ضوء ذلك سنرى أن الدكتور أبا هيف يطلق حكماً على بحوث المؤتمر الثامن عشر لعام (1992) وبحوث المؤتمر العشرين لاتحاد الكتاب العرب لعام (1997) أنها تتقصى موضوعاً واحداً هو راهن أدب الأطفال العربي إزاء تحديات نهاية قرن، (ويقصد بذلك القرن العشرين) واستشرافِ مطالع قرنٍ هو الحادي والعشرون) (التنمية ص 62... وص 73).

وكما يرتهن إبداع أدب الأطفال للكتاب أنفسهم، فإن التنمية الثقافية ترتهن لمؤسسات معنية تمارس عن وعي التخطيط التربوي العلمي الموضوعي لصالح تلك التنمية.

من المفيد هنا الإشارة إلى أن بحث الدكتور أبي هيف لهذه المسألة يقوم على تفريدات عديدة لعناوين كثيرة، وجميعها تشير إلى آليات تنمية الثقافة الطفلية.

إن الحرص على تمكين وجهات النظر المطروحة في الممارسة العملية دفع بالدكتور أبي هيف . عن رغبة صادقة وحماس عظيم . إلى تثبيت هذه الآليات لعلها تكون أدواتٍ إجرائية في حال الشروع بتنفيذ خطة قومية ما، تباشرها تلك المؤسسات. ولقد شهدت مسيرة الدكتور أبي هيف القيادية الثقافية تطبيقات عمليةً هامةً وجادةً لكثير من أطروحاته وأفكاره في التنمية الثقافية الطفلية العربية، من خلال عقد الندوات وحلقات البحث المتخصصة واستضافة خبراء عرب لتفعيل المشروع الثقافي الطفلي العربي الذي كرس له كثيراً من جهده، إيثاراً للمضمون القومي كجوهر رئيس، مما يدعونا إلى تثمين وفائه للموقف القومي العربي . برغم استغنائه

عن الاشتراكي . وثقافتهِ العربية الإنسانية، وقد انفتحا على ثقافات العالم الأخرى تأثيراً وتأثراً.

وعلى ضوء ذلك فإن الدكتور أبا هيف لا يوفر جهداً ولا وجهة نظر لنقد كل ما صدر عن المؤتمرات العربية الرسمية والشعبية من بيانات ومقررات وخطط تهدف إلى تنمية ثقافة الأطفال العرب، والتي يراها من منظوره الفكري وموقعه القيادي الثقافي في تصوراتٍ لا تعضدها ممارسة واقعية، خاصة وأنها تفتقد . أو تفتقر . إلى الملموسية بسبب معيقات شتى، يبرز بينها القطرية وثنائية اللغة المتداولة، وإهمال . أو استبعاد . أدب الأطفال أو ثقافتهم، أو وسائط هذا الأدب وهذه الثقافة، إلى جانب إهمال التنسيق المتكامل بين وسائل الإعلام والوسائط الثقافية وأدب الأطفال.

من المؤكد أن حرص الدكتور أبي هيف على هذا النقد إنما ينبع من تحسسه لخطورة المشكلة الثقافية الطفلية العربية . بما هي معضلة قومية . جراء التضخم الهائل للمعلومات وسيطرة الاتصالات إزاء واقع التربية العربية التقليدية، وتجاهلِ المؤسسات المعنية لما يجري في العالم المعاصر والثقافة المعاصرة. ولهذا نرى أن ما يعيده ويكرّره حول هذه القضايا بألفاظ وتفريدات جديدة أمرٌ مشروع بسبب الهاجس الضاغط عليه وعلى حرصه، بهدف إنجاز ثقافة طفلية عربية متكاملة، لا تبدو ضعيفة هزيلة أمام وحش العولمة المرعب.

وعلى هَدْي ذلك نرى الدكتور أبا هيف يلحّ وهو ينظُر إلى أواخر ثمانينات القرن العشرين على :

1 . أنَّ الثقافة العربية بطبيعتها قومية موحَّدَةٌ ومتصلة.

2 . أن التنمية ما لم تكن قومية ستظل محدودة الأثر والتأثير، وستظل الأهدافُ بعيدةَ المنال، والمشروعاتُ التنمويةُ عصيةً على النجاح.

3 . أن التربية ما لم تستند إلى أصالة الثقافة العربية ستكون معرضة للتبعيةِ الجائرةِ والامّحاء الذاتي.

4 . أن التربية العربية أكبر مشروع تنموي عربي لبناء الإنسان. (التنمية . ص 229).

إن مردّ هذا التأكيد الحاسم بجمل قصيرة، سريعة، وتقريرية نابع من ملاحظة الدكتور أبي هيف . وهي صائبة تاريخياً . أن المشروعات الثقافية القومية العربية في تراجع مستمر (ص259 التنمية)، مما يشكل خطراً باهظاً على تنمية ثقافة الأطفال العرب.

*الأطفال والسينما:

لا تكتمل نظرية الدكتور أبي هيف في ثقافة الأطفال العرب وأدبهم مالم تتصل اتصالاً حثيثاً . وأكيداً . بوسائطها التي تفعّل تلك الثقافة، وذاك الأدبَ في نفوس الأطفالِ، ليتحوّل ذلك كله إلى سلوكٍ وممارسةٍ عمليَّين، وتفكيرٍ دائب، مما ينّمي الشخصية، ويعززُ فرادَتَها، ويمنَحُها القدرةَ على صنع حاضرها ومستقبلها.

ومن البدهي أن هذه الرؤية الشاملة لا ترى انفصالاً بين الثقافة والأدب ووسائطهما المتنوعة والمختلفة. الأمر الذي يفصح عن وحدةِ الإنسان جسدياً وروحياً وعقلياً، وعن تنميةٍ لا انفصال فيها، ولا فصامَ بين مكوِّناتها وعناصرها. ولهذا كله يتابع الدكتور أبو هيف بحث وسيط السينما في كتاب صغير مستقل بنفسه بعنوان (الأطفال والسينما) بالجدية نفْسِها التي تابع فيها قضايا ومشكلات الكِتاب والمجلةِ والمسرحِ وغيرِ ذلك، باعتبارها جميعاً وسائطَ للأدب والثقافة الطفليين.

منذ الأسطر الأولى في مقدمة الكتاب يتم تقرير أن "سينما الأطفال العربية غير موجودة..." وهي "ما زالت طموحاً مشروعاً من شأنه إذا شرعنا بإنجازه أن يطوّر السينما العربية برمَّتها، لأسباب فكرية وتربوية

وفنية...ص7). ومثل هذه النظرة ترى سينما الأطفال في إطار وعمقِ الوضعية الاجتماعية التاريخية، وتربط عملية التنمية مع بعضها بعضاً في مختلف وشتى أجزائها وعناصرها. كما تشير هذه النظرة. بدلالة الحلم. إلى مستقبل الجمهور المتلقي بعد أن تمَّ إنماؤه ذوقياً ومعرفياً. ولكي تثمر سينما الأطفال ثمارها فإن الأمل معقود على إقامة (مشروع ثقافي عربي يتكامل مع بعده التربوي.ص8). ولقد لمسنا هذا الموقف الحارّ والجاد في أثناء الحديث عن أدب الأطفال وثقافتهم، كما تمّ تأكيدُه بثقةٍ في مناقشة مشروع مسرح الأطفال اللبناني الذي يركز على الفن من دون النظر إلى الاعتبارات التربوية. وهذا يعني من جانب آخر أن الدكتور أبا هيف لا يرى سينما الأطفال خارج التربية.

المفيد والأكيد أن الاهتمام بسينما الأطفال لدى الدكتور أبي هيف نابع من كونه عمل. لفترة ما. ناقداً سينمائياً. وحين انشغل مباشرة بثقافة الأطفال باحثاً وناقداً وقائداً ثقافياً كرَّس جُهْدَه لتنشيط سينما الأطفال باعتباره صاحب قرار، كونه صاحب مشروع ثقافي تربوي تنموي، وتفعيل ذلك ميسور له دون عناء كبير.

ولهذا نراه يعلن (وما دمنا نريد أن نخدم سينما الأطفال، يجب أن يظل المنظور التربوي هو الأكثر إضاءة في سينما الأطفال إنتاجاً وتوزيعاً وانتشاراً وثقافة...ص10). الأمر الذي لا يرى سينما الأطفال مجرد شريط يعرض على الأطفال فحسب. بل له مشكلاته التي تم تحديدها عن وعي طيب، تتمثل في الإنتاج والتوزيع والانتشار والتثقيف. وهي قضايا لا يمكن التغاضي عنها، لأن السينما صناعة قدْر ما هي فن.

والصناعة إنتاج مادي معرض للربح والخسارة. لذا وجب حسابُ كلِّ ما مِنْ شأنه أنْ يحقق الربح عن طريق التوزيع والانتشار لتحقيق قدر أعلى من الثقافة.

ينظر الدكتور أبو هيف إلى (سينما الأطفال باعتبارها وسيلةَ اتصال جماهيرية، وفيما تفرزه من مشكلات تربوية انطلاقاً من واقع الحال عندنا...ص11). لأنها "أخطر وسائل الاتصال..." و"....لأنها مشروطة بطبيعة إنتاجها، و"لأنها" صناعة...". و"وجهاز ثقافي يمر بمستويات أدبية متعددة كالقصة والسيناريو والحوار....الخ..ص12).

ولأن السينما صناعة أولاً، وفنٌ ثانياً، فإن تلقِّيها يحتاج إلى دربة ومران. وهنا يلاحظ الدكتور أبو هيف (أن شروط سينما الأطفال ليست كامنة في طبيعة الأشرطة وحدها، بل تتعداها إلى طبيعة الاتصال التي يقوم بها الشريط ضمن المناخ الاجتماعي والنفسي لجماعات الأطفال. وهكذا فإن فعالية السينما التربوية مرهونة بترشيد عمليات الاتصال داخل جماعات الأطفال..". أي "ضمن مجتمعها المحلي....ص13".

وباعتبار أن السينما وسيط عظيم الفاعلية وبليغ الأثر في نفوس الأطفال فإنها ترتهن إلى ثقافة منتجيها بالضرورة. لهذا وجب إنتاج سينما (قومية) محلياً (تناسب المناخ النفسي والاجتماعي للطفل العربي...ص15)، مما يفصح عن ضرورة إيجاد بدائل عن سينما مستوردة مخصوصة بمكان وزمان محددين، ومشروطة بمجتمع محلي خاص بها.

غير أن امتلاك الثقافة السينمائية يستدعي تحديدَ مصادرها والوعيَ بالممارسة السينمائية. ولهذا تنبه الدكتور أبو هيف إلى مسألة دور المربي المرتهن لأمرين هما من أهم فاعليته تجاه الأطفال، إذ مطلوب أن يكون ذا استجابة سريعة لمنع أي تأثير سلبي، وتحويل عملية استقبال "الفيلم" إلى متعة ورفاه، وأن يعمل هذا المربي على (تشكيل القدرة على الحكم لدى الأطفال، لأنها تتويج لمراحل الوعي الفني للسينما...ص17).

ولما كان هذا مطلوباً من المربي فإن إعداداً علمياً وفنياً وفكرياً وتربوياً يشكل أولى الخطوات نحو تنشيط

سينما الأطفال في المجتمع المحلي. وتأهيل المربي المشرف له أوجهٌ متعددة، منها أنه مدرّس للسينما، ومنشّط ثقافي سينمائي، وأنه ممارس فعليّ . عملي . لتقانات السينما، مما يتطلب أجهزة متنوعة تخدم هذه الممارسة التي يتقنها.

غير أن الدكتور أبا هيف يحلم أكثر مما هو كائن حقاً!!... بل وأكثر مما هو مأمول ومرغوب بالاستناد إلى الواقع التربوي العربي بعامة، والسوري بخاصة. فهو يحلم . كما رأينا . بمنشّطٍ سينمائي مثقف، قادرٍ على التعامل مع الأجهزة وتقاناتها، كما هو بالضبط قادر . وبسبب تأهيله العلمي . على التعامل التربوي مع الأطفال. بل إن الدكتور أبا هيف يأمل في أن يقوم هذا المشرف بإنتاج أفلام يصنعها الأطفال أنفسهم وبأنفسهم. وأما حلمه المبالغ فيه فهو قيام الأطفال بإنتاج ثقافتهم إيماناً منه بأنهم موهوبون.(ص18).

ولكي يبرر الدكتور أبو هيف حلمه يشير إلى تدابير ليتحقق ذلك، منها تخصيص قسم داخل كلية التربية لسينما تربوية، وتأهيل المربين على أساليب تنشيط السينما بين الأطفال، وتوفيرُ الأمكنة والأزمنة لذلك، وتعميم النوادي السينمائية الطفلية.. والأهم من ذلك كلِّه (رسم سياساتٍ واضحةٍ للثقافة السينمائية..ص20) من قِبَلِ السلطاتِ المعنية والمؤسسات والهيئات.

واضح هنا أن بعض تلك البنود تندرج في إطار إجرائي، أي إن توافر أمر رئيس منها يستدعي معه . بالضرورة . ماهو من عناصره أو مكوناته. فتخصيص قسم للسينما داخل كلية التربية يستدعي . حتماً . وجود آلاتِ عرض سينمائية. ولكنّ الحماس هو الذي يخلط الأمور مع بعضها بعضاً، ويجزّئ الفكرة الكلية إلى أفكار ثانوية خوفاً من عدم تنبّه الآخر إلى ما تتضمنه الفكرة الكلية من مكونات، هي حاجات رئيسة لا تكتمل تلك الكلية إلا بمجمل عناصرها. ومن المؤكد أن الحرص على مباشرة القول برسم سياسات واضحة للثقافة السينمائية، يشي بأنّ كلَّ الاقتراحات الأخرى تتحقق في حال الإعلان الصريح عن هذه السياسة ووضعها موضع التنفيذ. ولقد كان الدكتور أبو هيف قد أشار إلى ذلك بوضوح في كتابيه (أدب الأطفال... و...التنمية الثقافية...)، حين رأى أن أدب الأطفال وثقافتهم ليسا في صلب الاستراتيجية القومية الثقافية، مما جعل رأيه هذا نقداً جريئاً وصريحاً وصادقاً لموقف الحكومات العربية من قضايا أ دب الأطفال وثقافتهم.

وهو موقف . كما وصفه . يرى أدب الأطفال في أدنى مستوى أي إنه أدب "دوني". ومن المؤكد إذن . بالنسبة لنا على الأقل . أن تمادي الدكتور أبي هيف في حلمه الموصوف سببه مدافعته لتغافل الحكومات العربية عن أهمية وجدوى ثقافة الأطفال وأدبهم ووسائط ذلك كله.

ومثلما رأى سابقاً أن هناك أدباً للأطفال، وأدباً عن الأطفال، فإن الدكتور أبا هيف يرى هذه الثنائية هنا، حيث توجد سينما أطفال وأخرى عن الأطفال. أما الأولى فهي الموجهة إليهم و(تخاطبهم بالتحديد، فتغدو السينما خطاباً بلغتها لجمهور الأطفال... أما السينما عن الأطفال فهي التي تستخدم الأطفال في معالجتها وسيلة أو غاية...ص23). ويعاود من جديد طرح أسئلة خاصة عن سينما الأطفال تنطلق من الحرص عليهم بالتحديد. ولهذا ينهض لديه سؤال: هل السينما بعدَ وقبلَ ذلك كله متعة وفائدة، أم تسلية؟!!.

وبغض النظر عن الإجابة التي نعلمها علم اليقين بالنسبة لموقف الدكتور أبي هيف إن ماهو أكيد أن سينما الأطفال مادامت تربوية فيجب أن يكون الطفل فيها (محور العملية السينمائية)، وهذا مرهون بأمرين هما طبيعة سينما الأطفال، وشروط التلقي (ص24)، كون السينما . بالتجربة والممارسة . قادرة على تعديل سلوك الأطفال أثناء المشاهدة.

تشير الدراسات إلى أن واقع سينما الأطفال العربية ليست بخير. خاصة وأن معظم الأقطار العربية تفتقر إلى وحدات إنتاج أفلام أطفال، مما يروّج لتعريب الأفلام الأجنبية و(دبلجتها) على الرغم من بعض المحاولات في مصر والعراق لإنتاج أفلام تسجيلية ورسوم متحركة. ويتابع الدكتور أبو هيف بحث واقع السينما من خلال العرض والثقافة السينمائية، "مؤكداً على تربوية السينما، وعلى علاقتها بأدب الأطفال، وإعادة إنتاج هذا الأدب عبر وسيط مُحبَّبٍ لجمهور الأطفال. وما يحمد للدكتور أبي هيف هنا هو تتّبعه . وجرياً على عادته .لكثير من الكتب والدراسات التي أثارت مشكلات سينما الأطفال وناقشتها واقترحت بدائل لترويجها وتنشيطها. لذا فإن تنشيط هذه السينما يحتاج إلى (تشريعات) وقوانين تنظّم صناعة السينما الطفلية، كأن يكون هناك (إنتاج) حكومي، وكضرورة تنظيم (الأرشيف) القومي والمحلي، وأن يكون هناك (اتحاد سينمائي عربي)، وأن يتم تعليم السينما في المدارس والمعاهد والجامعات، وأن تكون هناك دور (عرض) مع توفر منشطين مختصّين، أو معدّين إعداداً جيداً(!!).

يلاحظ المتابع لكتاب (الأطفال و السينما) مدى الجدية التي يعمل بها الدكتور أبو هيف والتفصيلات الكثيرة التي تشرح مشروع إنشاء سينما أطفال عربية مؤكدة . هذه الجديةُ . على علاقةِ الأطفال بسينماهم، وعلى أهمية وجود أندية سينمائية وغير ذلك مماهو ضروري.

غير أن ماهو أكثر بروزاً في هذا الكتاب هو التخطيط الأشمل والمتكامل لمشروع محلوم به. وهي مخططات أفادت كثيراً ممن كتبَ في سينما الأطفال، وحولها، أو عمل بها منتجاً أو مخرجاً أو ناقداً.. الخ، ومن ثم فقد أضاف إليها الدكتور أبو هيف خطوات عملية، تفصح عن إمكانية تطبيقها وفق واقع الحال مما يفسّر بيسر وسهولة اختتام كتابه هذا بصورة عن النظام الداخلي لنوادي سينما الأطفال التي عملت منظمة الطلائع على إنشائها في المحافظات السورية كافة. غير أنها فشلت للأسف بسبب ضعف، أو تغافل، أو تقاعس المؤسسات المعنية بالسينما، عن مدّ يد العون لهذه الأندية برغم أهميتها وجدواها في التنمية الثقافية والتربية الجمالية!!...

والحقيقة فإن ما يحلم به الدكتور أبو هيف صائب ومشروع، ويمكن تحقيقه فيما لو قامت المؤسسات والهيئات التي عناها صراحة بالعمل على تأسيس سلوك سينمائي اجتماعي، يجعل من سينما الأطفال مطلباً ملحاً وضرورة تربوية وجمالية. وهنا بالتحديد تكمن أزمة المشروع الذي استهدف التربية العامة والفنية الجمالية من منطلق قومي عربي اشتراكي، لأن المشروع يحرث في أرض بور، مما يجعلنا نحزن، ونأسف، لكل التأملات النظرية الطيبة التي تنظم . بفكر ثاقب . علاقة السينما بمكوناتها، وعلاقَتَها بجمهورها، وبواقعها وبمجتمعها المحلي(!!)

ومع ذلك كله فإن محاولة الدكتور أبي هيف ما زالت محتفظة بأهميتها النظرية ومشروعيتها وطموحها. ولعل مشروعه هذا قد أصابه في الصميم شللُ السينما العربية الخاصة بالكبار، كون واقع هذه السينما يعاني من عجز قومي عربي عام. وما دمنا . وبحسب قوله . لا نستطيع فصل سينما الأطفال عن سينما الكبار، فإن تنظيره قد تأثر كثيراً بهذه الأزمة المستحكمة عربياً، بماهي أزمة اجتماعية اقتصادية، فكرية، ثقافية..و...سياسية، فكان نصيب المشروع من الاحباط كبيراً، ليبقى حبراً على ورق، وحلماً في العقل والقلب.

الخاتمة

على أن أهمية مشروع الدكتور أبي هيف لا تكمن في ما حاوره ونظّر له ومارس عليه نقداً تطبيقياً، بل

تكمن تلك الأهمية في طبيعة التفكير المستند بثقة واطمئنان إلى حلم وأمل قابلين للتحقق، ولهذا كان لابد . واستناداً إلى طبيعة ذاك التفكير . من أن يدور مشروع أدب الأطفال والتنمية الثقافية ووسائط ذلك حول ما يجب أن يكون عليه واقع الحال. وما "يجب" هنا لا يمكن تأويلها إلا وفق منظور مستقبلي تَمَّ تأمله بكثير من التمحيص الفكري والفلسفي والتربوي، وانطلاقاً من موقف قومي عربي منفتح على الإنسانية. وإذا كان وصفنا لمشروع الدكتور أبي هيف بأنه "حلم"، فإن ذلك يعني مشروعيته المطلقة بسبب جدواه التربوية والجمالية، وهو يقيس ويقارب ذلك كله بمشاريع قومية لأمم أخرى لم يتم التطرق إليها مباشرة وصراحة، لكننا نستطيع أن نخمنها ونحدسها باعتبارها نماذج راقية جعلت من الأدب والفن وسائط لإنجاز تربية وتنمية طفليتين عربيتين، ما أحوجنا نحن العرب إليهما في عصر لن يتوقف لينتظرنا، والعولمة تفرد أجنحتها بقوة، وتعزز مواقعها لمحو خصوصيات ثقافية، وهويات قومية، مما يعزز مصداقية الرؤية القومية العربية الناظمة لمشروع الدكتور أبي هيف، ويضعه في مصاف المشاريع المعتبرة التي ترى مستقبل ثقافة وأدب الأطفال العرب مرهوناً بالحفاظ على الهوية والخصوصية الثقافية، ومفتوحة على الآداب والثقافات الإنسانية الأخرى.

ولهذا يمكن القول: إن مشروع الدكتور أبي هيف مشروع قومي حضاري، مكانه تحت الشمس على الدوام.

***

المصادر:

1 . أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً: اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1983 . ط.1

2 . الأطفال والسينما: دار المنارة . دمشق . 1991 . ط.1

3 . التنمية الثقافية للطفل العربي: اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2001 . ط1.

وجميعها للدكتور عبد الله أبو هيف

محمد بري العواني ـ سورية

□□

قراءات... قراءات... قراءات

المرأة في الريف

(رواية الحرام)

ينبع اهتمام يوسف إدريس وعنايته بالريف بشكل عام من جذوره المتأصلة في تلك البيئة التي عاش فيها طفولته الحالمة وامتزج برائحة الأرض وحركة الفلاحين ودأبهم المتواصل في زراعة الأرض وجني المحصول، وما يعانيه أولئك الفلاحون من رجال ونساء من تعب وكد متواصل لكسب لقمة قد تأتي وقد لا تأتي فهم في صراع مستمر مع الطبيعة وأجوائها(1).

ومن هنا تنشأ العلاقات الاجتماعية التي تمثل البساطة والفطرة المعبرة عن عادات وقيم متأصلة في نفوسهم اعتادت عليها وأصبحت جزءاً من كيانها الداخلي وعاكسة للواقع اليومي وخالية من التزييف أو المصالح الفريدة(2).

إن معايشة الكاتب لتلك الأجواء جعلته يكتب عن الريف بواقعية خالصة تصور حياة الفلاحين كما هي بإيجابياتها وسلبياتها، وجعلته أيضاً يكتب بروحية من عاش معهم وتطبع بعاداتهم وتقاليدهم، وعرف أدق أسرارهم ومكنوناتهم فجاءت كتابته عن الريف بشكل عام منطلقة من عين ثاقبة وخبيرة تتبع من واقع الحياة المادي الذي يعيشه الفلاحون، ويمكننا أن نطلق عليها (الواقعية التسجيلية): "تلك الصيغة من صيغ الواقعية التي حاولت أن تقدم تمثيلاً موضوعياً للواقع الاجتماعي، وذلك بالنفاذ المباشر في الحياة والواقع، ذلك النفاذ الذي يتقبل الأشياء كما تبدو لنا في الظاهر"(3).

وعن حياة الريف وواقعه يقول يوسف إدريس: "إن المجتمع الريفي لا يزال يحتفظ بتلك الروابط المتينة والانتماء الأسري، على العكس من مجتمع المدينة الذي تفككت فيه عناصر الانتماء"(4)، لهذا نستطيع أن نقول أن المجتمع الريفي الذي يشكل نسبة كبيرة من المجتمع المصري يتألف مع بعضه البعض وتجمعهم بساطتهم وطبيعتهم الخالية من تعقيدات التكنولوجيا الصناعية التي تكونت في مجتمع المدينة ومن ثم أدت إلى تشابك الحياة فيها. فقد لا يجد الفرد في المدينة الوقت الكافي لإقامة علاقات اجتماعية وطيدة الصلة مع الآخرين بل قد لا يجد الوقت للجلوس مع أسرته(5) بينما يتمتع أبناء الريف بعلاقات متماسكة مع بعضهم البعض بحكم أجوائهم وموروثاتهم الاجتماعية والعقائدية وطبيعة عملهم في الزراعة الذي يحتاج إلى التكاتف والتعاون خاصة في موسم جني المحصول أو مكافحة الآفات والأمراض التي قد تصيب حقولهم، فكل شيء في الريف يقر بمبدأ العدالة والجماعية حيث هاجس المصير المشترك بينهم والتقاليد السائدة فيهم التي تبقى ولا تغادرهم وإن هاجروا أو أسكنوا في المدينة من خلال وظائفهم أو دراستهم في الجامعات، فالطبيعة السخية ونظام العمل في الأرض وأواصر القرابة كلها تحقق ذلك التكاتف والمساواة ولكن حين لا يكون هذا محققاً فإن هذا يعني أن خللاً دخيلاً أشاع ذلك الظلم وأورث الجوع ونشر الذعر، إنه الإقطاعي أو التسلط الذي يمارسه صاحب الأرض الذي يستعبد الفلاح ويقهره(6).

وإذا كان يوسف إدريس قد كتب عن الريف فقد كتب عن أغلبية ساحقة لها جذورها وإن سكنت في المدن وهو إن عالج مشكلة في المدينة فلا بد أن تمس حياة الأفراد وجذورهم القديمة لأنه يرى أن أبناء الريف هم "غالبية المجتمع وأن التقاليد الشعبية والطقوس المدنية أو التي نظنها مدنية لها جذور ريفية(7).

وانطلاقاً من تلك المفاهيم كان اهتمام إدريس بالريف، فهو ابن بيئته وابن الأرض والحقول ويعرف جيداً نفسية الفلاح وجذوره التاريخية وما تحتمل نفسه من معاناة وألم وقبول بالواقع المرير الذي عاشه "والفلاح المصري والعربي عموماً قد تعلم عبر عصور الاستغلال والاضطهاد الاقتصادي والسياسي المتواصل أن يأخذ بالجبرية ويقبل بالقضاء والقدر إذ لا يملك إلا أن يسأل معبوده لطف قضائه(8).

لقد فهم إدريس هذه النفسية المقهورة للفلاح وعبر عن تلك الشخصية بكتاباته متفقاً في ذلك مع كشوفات علم النفس التي ترى أن تلك القيم المتوارثة تشكل أثراً كبيراً في نفسية الفلاح بل هي تصنع شخصيته وتحدد سلوكها اليومي وقد ترسم مستقبلها(9).

وإذا كان هذا هو شأن الفلاح الرجل الذي تمسك بكل تلك الموروثات والعادات فإن المرأة الريفية هي أكثر تمسكاً منه بحكم كونها (امرأة) وما تعنيه هذه الكلمة ضمن المجتمع الريفي من مفاهيم خاطئة وقاسية تجعلها أقل شأناً من الرجل ومن ثم فهي تتحذر من كل خطوة تقدم عليها أو كلمة تصدر عنها، خاصة وأن المجتمع الريفي صغير وسريان الأخبار فيه سريع وإذا كان الخبر عن امرأة تضاعف الأمر وكبر.. لكن هذا لا يمنعها من مشاركة الرجل أعماله اليومية، بل نستطيع أن نقول أن المرأة الريفية وقفت موقف الرجل نفسه خلال عملها في الحقل والزراعة وجني المحصول، فالكل متعاون لإدارة شؤون الحياة، وهذا العمل الشاق يضاف إلى عملها الأساس في المنزل.

وتأتي معالجة يوسف إدريس لواقع الريف ومشاكله من خلال رؤية عميقة ومتجددة ومتأثرة بالتيارات الفكرية والأدبية التي كانت تنهل من الفكر الواقعي الاشتراكي بكونه تياراً جديداً في الرواية العربية في مطلع الخمسينات والكاتب نفسه يعد من الكتاب المصريين الذين برزوا من بين طبقة الشباب اليساريين المتطلعين إلى مستقبل جديد تبشر به كتاباتهم وتحاول هدم القديم لبناء ما هو جديد على أنقاضه(10).

وبالرغم من أن إدريس ينفي انتماءه لأي تيار معين حيث يقول: "أنا ضد المدارس والتيارات والاتجاهات الأدبية والفنية.. أعمالي كلها تنطلق من رؤية محددة، من فلسفة معينة أنظر إليها من زوايا معينة وهي تجديد أبدي وعدم توقف"(11) إلا أننا نلحظ تأثره بتلك التيارات في عرضه للمعاناة الاجتماعية والاقتصادية للفلاحين وبالروح الاشتراكية وذلك في رواية (الحرام) الصادرة عام (1959)، فقد تناول طبقة مقهورة تشتغل بالأجرة تدعى (عمال التراحيل) وأخذ نموذجاً منها وتابع تحركاتها ومعاناتها، وبالرغم من أن الكاتب قد مهد كثيراً قبل ظهور الشخصية الرئيسة في النصف الثاني من الرواية إلا أنها كانت تمارس حضوراً خفياً في تحريك الأحداث وكان جل الحدث يدور حولها وبسببها، وقد ركز الكاتب جهوده في إظهار الشخصيات الثانوية لدورها الكبير في تشابك الأحداث بحيث يجعل القارئ يعقد مقارنة بينهم وبين الشخصية الرئيسة ويكتشف بنفسه موقع الخلل الذي أصاب تلك القرية ودور الشخصية الرئيسة في كشف الكثير من الأسرار والخفايا التي كانت مطمورة.

الشخصية النسوية الرئيسة:

في رواية (الحرام) يمهد يوسف إدريس كثيراً لظهور الشخصية الرئيسة (عزيزة) من خلال استعراضه لجميع الشخصيات الثانوية ويعطينا فكرة واضحة عن تصرفات تلك الشخصيات وكأنه يقول للقارئ نصف الحقيقة ليجعله في نهاية الرواية يكتشف بنفسه النصف الآخر و(عزيزة) هي الجانية التي تستر عليها أصحابها وتتكشف لنا تدريجياً بعد استعراض بطيء للأحداث استهلك نصف الرواية، وجعل القارئ يشك في

كل الشخصيات التي طالعها وهو بانتظار أن يفتح له المؤلف نافذة الحقيقة ليطل على الجوانب الخفية. فالقارئ منذ البداية عرف أن هناك جريمة قتل قد حدثت لطفل حديث الولادة اكتشفه صدفة أحد الأشخاص (عبد المطلب) فقد كان يستحم صباحاً في إحدى الترع وهو يستعد لصلاة الصبح وبعد تأديته للفريضة ومشيه بين الحقول وتأمله لها "فوجئ عبد المطلب بجسم أبيض غريب يرقد على جانب من الجسر. فرح عبد المطلب فهو ككل الناس ما يكاد يرى على الأرض شيئاً يختلف لونه عن لون الأرض إلا ويعتقد أنه عثر على لقية"(12). إلا أن تلك اللقية لم تكن سوى جنين مخنوق لا حياة فيه، وإدريس بهذا المشهد قد فجر الموقف في ذلك الصباح الهادئ ليشد القارئ ثم تركه وانسحب بهدوء ليجعله يبحث بنفسه من خلال شخصيات الرواية عن القاتل أو القاتلة، وبدأ الكاتب بتحريك الأحداث وتصعيدها من خلال استعراضه للشخصيات الثانوية بطريقة سردية بما يشبه الروايات البوليسية، وقد عبر عن قسوة المجتمع تجاه أبنائه إذ لم تكن جريمة القتل هي عقدة الرواية أو هدفها الرئيس إنما هي الواسطة في كشف تناقضات بعض طبقات مجتمع الريف وما ينوء به من فقر وظلم من تلك الطبقات المستغلة، وبنفس الوقت إلقاء الضوء على أسباب الجريمة التي ارتكبتها (عزيزة) والدوافع التي أجبرتها على فعل شيء لم تكن تتصور نفسها يوماً إنها ستفعله، "ولو أن الرواية هدفت إلى العثور على الأم التي ارتكبت هذا الإثم ثم وضعته وخنقته وحسب لما خرجت عن إطار الرواية البوليسية المثيرة التي لا قيمة لها فنياً. غير أن يوسف إدريس استطاع أن يمضي بالحادث إلى أبعد من ذلك حين جعله منطلقاً ليصور البؤس الإنساني والأشخاص الذين يعيشون في القرية ونفسياتهم في مدها وجزرها والخلفية الاجتماعية الواسعة القائمة التي يتحركون فيها بصدق ودقة.."(13).

وقد أظهر الكاتب شخصية عزيزة إنسانة سوية طبيعية مثل أي فتاة عاشت طفولتها وشبابها في كنف مجتمعها وأهلها "كانت ذات يوم بنتاً حلوة ذات أهداب وشعر ونهود، تضع الكحل وتطقطق بالشبشب إذا سارت.. إلى أن زوجوها إلى عبد الله وأيضاً كان لها ليلة حنة... وصباحية لم تستمر إلا صباحاً واحداً والصباح الذي يليه كانت في الغيط"(14) فصورة (عزيزة) صورة واقعية لفلاحة مصرية بشكلها وتصرفاتها وبراءتها عانت من الفقر والعوز ما عانت وزادها البؤس عند مرض زوجها، وإدريس بتلك الصورة التي قدمها يعالج المشكلة من خلال بيئة الشخصية وقد أصبحت عبارة الأدب النابع من البيئة عبارة مستهلكة لا معنى لها من كثرة الترديد والتكرار ولكننا عندما نقولها عن يوسف إدريس نجدها تكتسب على الفور معنى أصيلاً دقيقاً، إن يوسف إدريس ليس أول من كتب عن الفلاحين.. وليس أول من كتب عن القرية ولكن قيمته الحقيقية هو أنه عندما كتب القرية قلب تربتها وعرف باطنها قبل ظاهرها فخرجت في أدبه قرية مصرية(15) لذا كتب إدريس عن القرية بواقعية تحمل الطابع المحلي. لم يستخدم القوالب الجاهزة أو تأثر بأسلوب كاتب آخر، لذا كانت كتاباته عفوية جعلته يعطي صوراً فوتغرافية وينقل تلك الصورة كما هي بكل جرأة وأمانة.

إن معاناة (عزيزة) تعبير عن واقع اجتماعي واقتصادي لا عن واقع فردي ويوسف إدريس أكثر وعياً وواقعية حين تخلص رويداً من تضخيم الانفعال وإعطاء صورة أكبر من حجمها، فقد اعتنى بالجزئيات الصغيرة وكان بحثاً ممثلاً لضمير المجتمع الذي ينادي بالتغيير وتكاد تتلخص الخطوط العامة في أدبه الروائي بخطين أساسيين: العناية المفرطة بالفئات الكادحة من الشعب والتأكيد على أن صفات الخير هي السمة الأولى في الجنس البشري عامة وإن توارت أحياناً تحت ركام مخلفات المجتمع(16) وقد آن الأوان ليكتشف إدريس ما يعتمل به صدره، فبعد ثورة 23 تموز في مصر انفتحت الأجواء وتوضحت الرؤية لدى الأدباء ليكتبوا بصدق وجرأة بعيداً عن أي مراوغة أو تسويف بعد أن حصلوا على مقدار من الحرية في

التعبير، وعندما عملت الثورة على تنمية الوعي الوطني والسياسي للأفراد كان هذا إيذاناً بفتح آفاق جديدة للأدباء والمبدعين كي يقولوا كلمتهم من خلال الصحف والمجلات التي أنشأتها الثورة(17).

وكان الاهتمام بواقع الريف ومشاكله كبيراً، وقد عالج يوسف إدريس موضوعاً جديداً مثل إفرازاً للفقر والجوع هم "عمال التراحيل"(18) أو ما يسمونهم بـ (الغرابوة) تلك الطبقة المطحونة اجتماعياً واقتصادياً التي تضطر للترحال وراء لقمة العيش تاركين منازلهم وأطفالهم ويعملون بأبخس الأثمان ويتحملون من الظلم ما يجعلهم ينوءون ويرضخون لأصحاب العمل، ويصفهم الكاتب بقوله: "... والغرابوة ليسوا من قاطني التفتيش ولا يمكن لأحد أن يتصور أنهم من قاطني التفتيش إذ ليسوا هم أكثر الناس فقراً في بلادهم الذي يدفعهم الفقر إلى اللجوء إلى العمل في التفاتيش البعيدة وترك دورهم وقراهم سعياً وراء يومية لا تتعدى القروش القليلة أليسوا هم ذوي الأسمال البالية، والرائحة الغريبة والخلقة الكريهة.."(19).

أية صورة قاتمة للغرابوة تلك الفئة التي تنتمي إليها (عزيزة) الشخصية الرئيسة في الرواية، التي تعمل وتحاول توفير فتات العيش لأطفالهم، ويمعن إدريس في إعطائنا الدليل على بؤسهم عندما يقارن بينهم وبين سكان أهل التفتيش فهو يضع المتضادات سوية لتوضيح الصورة، فبعد أن يعرفنا بالغرابوة يسلط الضوء على أهل التفتيش ليزداد الغرابوة نكراً "فقاطنو التفتيش كلهم مزارعون محترمون لكل منهم بيته وأولاده وبهائمه وجلبابه النظيف الجديد الذي يرتديه بعد انتهاء العمل ليسهر به في القهوة.. وهم جميعاً معهم نقود"(20).

في تلك الأجواء القاسية كانت تعيش (عزيزة) وتعمل لتكتسب قوتها وقوت أطفالها وزوجها المريض ومأساته الإنسانية "وليس بطلها القدرة كما نرى في المأساة اليونانية، ولكن بطلها الأكبر هو المجتمع، وهو المجتمع القديم الفاسد الذي لا يمنح للناس العلاج والعمل والتعليم ولا يترك أمامهم إلا فرصة واحدة هي المأساة والكارثة، ويوسف إدريس لم يلتفت في قصصه أبداً إلى المأساة التي يصنعها القدر بل يثبت عينيه على المأساة الاجتماعية وحدها"(21).

فالاهتمام الذي يوليه منصب فقط على المشاكل الاجتماعية "والعناية بالموقف دون شخصية البطل في الرواية(22)"، وقد عالج إدريس خطيئة (عزيزة) التي ارتكبتها رغماً عنها، فقد هيأ لها كل الأجواء والظروف وأعطاها أدق التفاصيل والمسوغات لارتكابها جريمتي الحمل السفاح والقتل، وقال لنا بصراحة أنها ضحية ظروفها القاسية فلم تتحمل الفضيحة –لأنها امرأة سوية– وهي امرأة حباها الله بالوداعة والأمومة فكيف تقتل وليدها، وهل ستمر تلك الفعلة دون أي رد فعل منها، فالشر لم يكن يوماً في داخلها، ولم يكن يوماً بداخل أي فرد أو إنسان.. "الشر ظاهرة اجتماعية أولاً وقبل كل شيء يظهر مع ارتباك العلاقات الإنسانية وانعدام الفرص السليمة أمام الأفراد. فالشرف والفضيلة مثل المأكل والملبس كلها أشياء تتاح لبعض الناس ولا تتاح للآخرين، ليس حسب طبيعة الأفراد وإنما حسب ظروف الأفراد"(23).

ويعرض إدريس (عقدة) الرواية ولب الموضوع، فقد اشتد مرض زوجها وطلب منها في أحد الأيام وبدلالة المريض أن تأتيه بـ (حبة بطاطا) وكأنها الأمنية الأخيرة له في حياته، وما كانت الزوجة الوفية لترفض له طلباً ولم يكن في البلد– بطاطة. كانت هناك مزرعة بطاطة في فدان (قمرين) ولكنها جمعت من زمن وبيعت وأرضها تهيأ للذرة ولكن طلب عبد الله عزيز، وعليها أن تحاول"(24)، وحملت عزيزة فأس زوجها الصدئة وتوجهت لتلك الأرض علها تعثر على قطعة بطاطة غفل عنها حاصدها، وحفرت في الأرض عدة حفر ولم تكن تدري أنها حفرت قبرها بيدها، "وبينما هي تعمل وتلهث وقد شمرت ثوبها الأسود وربطته حول

وسطها كما يفعل الرجل، رأت خيالاً ثم سمعت صوتاً يقول: -بتعملي إيه يا بت؟ وحتى قبل أن ترفع رأسها كانت قد عرفت أن صاحب الصوت هو محمد بن قمرين، ورفعت عزيزة رأسها وعدلت ظهرها وقالت له الحكاية، ورجته أن يسمح لها بمعاودة البحث.. ويبدو أنها صعبت على محمد فلم يوافق على معاودة الحفر فقط، ولكنه كان شهماً فقال لها: -عنك انتي"(25).

ومن هنا بدت نقطة ضعف المرأة أوحى بها المؤلف من خلال أسلوب وصفه لطبيعة نظراتها للرجل، فها هي (عزيزة) تحاول أن تتغلب على ضعفها وقسوة الحياة عليها ولكن أليست هي إنسانة ولكل إنسان لحظات ضعف وكبوة إنها لم تكن تحيا حياة طبيعية كما تحيا النساء وتحملت الكثير من المآسي وزوجها مريض لا شفاء له، وأطفالها يتضورون جوعاً، أما آن لهذا الجسد أن يقوى ولهذا العقل أن يستكين ومع كل تلك النوازع فقد بقيت مخلصة لزوجها إذ لا مجال للعواطف الإنسانية في قاموسها، لقد جردها الفقر من كل شيء والشيء المؤكد أنها حاولت أن تبعد كل خاطر كان يناديها، لكن لحظة الضعف لا بد أن تأتي، فكانت النهاية، ويمهد الكاتب لحصول الاعتداء الجنسي على عزيزة كثيراً بحيث يشعر القارئ بأن الاعتداء جاء رغماً عنها ولكنها لم تقاومه ولم تفعل شيئاً، و "وخلع جلبابه، وأخذ منها الفأس وتلفت بعين خبيرة ثم انتقى مكاناً ما لبث أن راح ينهال بالفأس عليه، وعزيزة قد جلست غير بعيد ترقبه، وتقارن بين حفرها وحفره، هو الرجل الذي يذكرها بعبد الله حين كان يعمل وتصبح تلك العضلات البارزة في بطن ساقه وتتكور تلك العضلات الأخرى في بطن ذراعه ويلهث ليس لهث المتعب، ولكنه لهث الرجال حين يعمل لهث منتظم قوي وقور(26).

إن كل عبارة وكلمة للكاتب هنا توحي بأبعد من معناها، فهي مجموعة رموز وإيحاءات، فالحفر في الأرض. وقوة الرجل وسيطرته على الفأس وتكور عضلاته وتحكمه بالأرض مقابل ضعف عزيزة ومقارنة قوته وضعفها كلها صور ذات دلالات أخرى، إن الكاتب لا يقول لنا صراحة أن عزيزة بمراقبتها للرجل قد رسمت في مخيلتها صورة الرجل القوي الفحل أو أنها فكرت بالجنس، وربما عقدت مقارنة بينه وبين زوجها المقعد، لكنها امرأة مخلصة وفية ولن تسمح لنداء غريزتها أن تستغرقها، فقد استبعدت هذا الهاجس الشيطاني بسرعة ولم تفكر بارتكاب الخطيئة وعادت لوعيها وواقعها ورمت بأحلام اليقظة بعيداً عن مخيلتها، لكن الكاتب يعاود الكرة عليها: "خبط محمد خبطتين متواليتي ثم قال لها وهو يبتسم: خذي يا ستي، وناولها جذر بطاطا صغيراً فرحت به كاللقية وكادت تهم بالوقوف والذهاب جرياً إلى عبد الله بما حصلت عليه ولكنه قال: لها: استني، وبعد خبطات قليلة أخرى ناولها حبة بطاطا ذهلت لضخامتها فلم تكن جذراً، كانت حبة حقيقية في حجم قبضة اليد أو تزيد(27).

وبهذا المشهد يعطينا الكاتب الدليل القوي على أن ما فكرت به قبل قليل كان خيالاً فقط لم تستطع أن تبعده عن مخيلتها وفكرها، ولكنها استطاعت أن تمنعه من التحقق فهي قد آمنت بقدرتها وأرادت الرجوع بسرعة لزوجها وأطفالها. لكن مع شكرها ودعواتها (لمحمد بن قمرين) ورجوعها للخلف لم تنتبه للحفرة التي كانت خلفها، خاصة وإن الشمس قد أوشكت على الغروب والرؤية غير واضحة، وهي مرتبكة. متلهفة للعودة كل تلك الصور والدلائل رسمها الكاتب بدقة وهيأ الأجواء للحظة الضعف التي ستنتاب عزيزة فقد فوجئت بنفسها تسقط مرة واحدة، نصفها في الحفرة ونصفها على الأرض.. ما كادت تحاول أن تقوم حتى كان (محمد) إلى جوارها في الحفرة يساعدها، مرة واحدة وجدت نفسها في حضنه وقد أطبق عليها بذراعيه ليدفعها وهي وإن كانت قد ارتعشت حين أحست بنفسها في حضن رجل غريب إلا أن هذا الرجل الغريب لم يكن سوى (محمد الكشر) الذي لا يتسرب إليه الشك، ولكن الشك بدأ يتسرب فعلاً إليها حيث لم يرفعها محمد ولم يدعها

ترفع نفسها.. روعت أولاً ولكنها استجمعت نفسها ودفعته وناضلت ولكنها كانت ترى أن نضالها لا فائدة منه، بل ليست تدري على وجه الدقة سر هذا الانهيار الذي أصابها حيث أصبحت في حضنه تريد أن تقوم ولا تستطيع.. تستميت ولكنها يائسة- حتى ملابسها التي لا تحتكم على غيرها مزقها، كل ما حدث أنها ظلت تئن مذهولة مرعوبة حتى قام، وشتمته، ولكن ماذا تفيد الشتائم، لم يقل هو حرفاً، فقد ظل ينظر هنا وهناك. الغيط خال تماماً والبهائم والناس تروح من بعيد، وعاد إليها، وهذه المرة كان يمكن أن تقوم وتجري وتضربه بالفأس إن اضطرت، ولكنها لم تفعل.. سكتت.. وظلت تئن أنين المظلوم الذي لا يخلي نفسه من مسؤولية ظلمه"(28).

هي إذن لحظة ضعف استغلها الجاني وساعدته هي أيضاً وتعترف بذلك، "ولكني لم أرفض فليلعني الله في كل كتاب أنزل لأني لم أرفض، تضرب رأسها في الحائط وتقول: كنت عارفة أنه حرام وعيب، لم تقاوميه كما يجب. لم تصرخي وتلك الفضيحة.."(29).

ويحق لنا أن نتساءل: ما سر هذا الانهيار الذي أصاب عزيزة فجأة؟! ولماذا أعطت نفسها بالرغم من عفتها؟ والإجابة ستكون من مضمون العمل نفسه فالإنسان مهما تحمل من ظروف صعبة وحرمان وكبت لا بد أن يمر بلحظة ضعف ووهن، بل يحاول أن يكسر القيود، فهو تركيبة معقدة تحمل الخير والشر وتتصارع في نفسه كل النوازع والغرائز، ويبقى سلوكه محدداً بإطار تكوينه ونشوئه، فهو ليس آلة صماء، هو مزيج من عواطف وأحاسيس وتحمل ما تحمل من تناقضات ولا بد أن تحدث عنده (السقطة)، ومن المؤكد أن الجاني قد عرف بظروفها فهو من قريتها وهو صاحب النفوذ، فلم تكن شهامة منه حين ساعدها لأنه قد أخذ الثمن غالياً منها.

إن تصرفات تلك المرأة وسلوكها لا تجعل القارئ يشك ولو للحظة واحدة أنها قد فعلت الحرام بإرادتها، وإذا كان الجاني قد مثل جانب القوة والظلم فإنه وفي الوقت نفسه مثل إدانة واضحة لمجتمعه الذي لم يكف جبروته وثراءه، إنما اغتال شرف الفقراء. مستغلاً ضعفهم أو لحظة ضعفهم، ومثل بذلك اعتداء طبقة مستغلة على طبقة مسحوقة بالرغم من فعلة الجاني فهو بعيد عن الحساب أو العقاب، فقط (عزيزة) دفعت الثمن وحدها، فنحن لا نعرف بعد ذلك مصيره بل إن الكاتب لا يقدم لنا أي شيء عنه وكأنه أراد أن يقول أن المجتمع وحده يتحمل هذا، وما الجاني إلا جزء منه.

وعلى الرغم من أنها نسيت أو حاولت أن تنسى ذلك الحادث واعتقدت أنه قد مر دون شعور أحد به، فقد كانت مشغولة بزوجها وأطفالها وفقرها، فحملت عارها وسكتت خوفاً من الفضيحة. ولكن إرادة الله كانت أقوى منها فقد حملت سفاحاً من ذلك الشخص، فكيف تتصرف والكل يعرف أن زوجها مريض ولا يستطيع الاقتراب منها وعبد الله نفسه يعرف ذلك فماذا سيقول للناس لو عرف.. "هو لن يقتلها فهو عاجز عن قتلها، والناس لن يقتلوها فهم لا يستطيعون قتلها، ولكن القتل أهون من أن يعرف عبد الله ويعرف الناس"(30).

لقد فعلت كل شيء لإسقاط حملها "أعواد الملوخية وإدارة الرحى فوق بطنها والقفز من السطح، ولكنه كان ابن حرام فعلاً فلم يزحزحه كل هذا"(31).

إذن لا بد من تطهير (عزيزة) من رجسها والأيام وحدها ستقرر مصيره وحين قررت الرحيل مع أبناء قريتها إلى أحد التفاتيش للعمل، لم تفكر بنفسها أو حملها، كان كل همها توفير قوت العيش لأسرتها، وغادرت أرض الفقر والعلل لأرض ثانية علها تجد شيئاً آخر أو تجد حلاً لها، ولكن بعد أشهر قليلة جاءها المخاض

وأحست ببوادر الطلق ببطنها، وكان عليها أن تذهب بعيداً لتخفي ما تحمله بطنها، ويتكرر المشهد مرة أخرى حيث يهيئ الكاتب الأجواء مرة ثانية ويصعد من الحالة النفسية السيئة التي كانت تعانيها وتشعر بها حين جاءها المخاض، ولحظة قتل وليدها فهي لم تكن بحالة طبيعية ولم تكن أبداً تقصد قتله، هي في حيرة من أمرها، ماذا تفعل، فقد بدا تفكيرها معطلاً ولا تدري كيف ستتصرف، فبعد الولادة لم تكن قد جهزت نفسها لهذا الوقت كل ما كان عليها أن تتخلص من هذا الورم الخبيث الذي أضناها طويلاً ولتتركه بعد هذا، وليحدث ما يحدث وها هو ذا الورم بعدما تخلصت منه يصرخ ويهدد بالفضيحة الكبرى، لم تكن هي التي تتصرف، لم تكن هي التي تفكر، هي في الواقع كانت لا تفكر بالمرة كانت وكأنما ذراعاها هي التي تتحرك وتجذب الرضيع إليها من تلقاء نفسها، ولكن كل هذا لم يستمر سوى لحظة بعدها صرخ الطفل وارتدت يدها بسرعة على الفم تقفله، وحاولت الفتحة الصغيرة أن تتملص من الأصابع الموضوعة حولها فازدادت ضغط الأصابع وخافت أن ترفع يدها فيعود إلى الصراخ، وهكذا بقيت يدها.. ومرة واحدة أفاقت عزيزة لنفسها، فوجدت يدها ميتة على فم الطفل، وجدت الطفل ساكتاً ساكناً لا حراك به، وهتفت في صوت مبحوح خائف مرتعش: يالهوي.."(32).

إن الكاتب يبرر فعلتها، لكن هذا لا يعفيها من الإثم، فقد أصابتها الهستيريا وأرادت إسكاته لكن كيف سيكون حال الطفل الوليد حتى وإن فكرت أنها ستتركه في العراء وحده، هل سيعيش.

إن سوء تصرف (عزيزة) هو الذي أوصلها لما هو عليه وقد تكاتفت ظروف عديدة ونهاية طفلها الوليد.

وعندما نمضي في تحليل خطيئة عزيزة سينتهي شعورنا بالاحتقار أو الكراهية نحوها، ونصب نظرتنا تلك على أسباب المأساة الكامنة في الظروف الاجتماعية والفقر والتشرد، هي الأسباب التي جعلت عزيزة فريسة سهلة للاغتصاب.. إن الخطيئة هنا أشبه بالمرض الذي يصيب الإنسان بسبب سوء التغذية، لا مجال للسخط على المريض إذ لا ذنب له، لكن السخط سيكون على قلة الغذاء(33) وعلى من حرم عزيزة من أن تحيا حياة طبيعية، فالخطيئة هنا مكتسبة وليست أصلية في تلك المرأة وكانت نهايتها هي الثمن الذي دفعته لغسل تلك الخطيئة.

الشخصيات النسوية الثانوية:

جاءت شخصيات يوسف إدريس الثانوية النسوية بشكل مدروس وليست محشورة حشراً، فقد وظفها الكاتب على نحو يتواءم ومخططه الفكري لكشف ما يعتمل في واقع الريف المصري من تناقضات اجتماعية ومن سلبيات تتعلق بممارسات وسلوكيات خفية لشرائح وطبقات من هذا الواقع، وجاءت أغلبية الشخصيات النسوية لتؤكد التناقض الواضح في داخلها، وتعمد الكاتب إظهارها بهذه السلبية ليقارن سلوكها مع شخصيته الرئيسة (عزيزة)، بل وليدين تلك الشخصيات بما ارتكبته من آثام وشرور، فقد كانت واقعة الاعتداء على تلك المرآة العامل الأول في كشف المستور لأن إدريس قد دخل عالمه واستكنه خفاياهم، فكانت تلك الشخصيات المرآة التي عكست صورة تلك القرية بكل وضوح ودون رتوش، وأزالت جميع الأقنعة عن الوجوه، فظهر الصدأ الداخلي لها، وانتزع عنها ثوب البراءة.

ويستعرض الكاتب ومنذ بداية العمل جميع تلك الشخصيات في إطار مرسوم بعناية فائقة، فمن خلال بحثه عن الجانية يعثر على أشياء كثيرة لم تكن هدفه لكنها بكل تأكيد كانت أشد حراماً من حرام (عزيزة)، فجاء الكشف على وفق أدوارها المرسومة ضمن مسار الرواية الحديث، بل تعمد أن يثير القارئ ويجعله يزرع

شكوكه في كل واحدة منهن، فما أن يقع بصره على واحدة ويظن أنها هي الفاعلة للإثم حتى نجده يحول بصره إلى أخرى كشفها له الكاتب. إذ يوحي للقارئ من خلال تصرفات وسلوكيات تلك الشخصيات أنه من الممكن جداً أن تكون إحداهن هي أم الطفل المخنوق. ويبقى القارئ متشوقاً ومتحفزاً لمعرفة الجانية، وقد تحمل المأمور (فكري أفندي) مسؤولية العثور على الجانية.

وقد بلغ خوف سكان التفتيش من هذا الحدث أشده حتى أن الخفير (عبد المطلب) أول شاهد على الجريمة قد خامره هاجس غريب إزاء زوجته فقد "تصور لأمر ما أيضاً أن الجنين الذي يراه الآن هو ثمرة لليلة الماضية التي قضاها مع زوجته، ولدته بعد أن غادرها ليستحم في الترعة ويتطهر ثم ألقت به في الطريق. كان الخاطر لا معنى له"(34) فزوجة الخفير وبالرغم من عدم ظهورها ولا تأثير لها في أي حدث كانت أول امرأة بدت متهمة في نظر زوجها على نحو لا مسوغ له ضمن الواقع، أو مسار الحدث الروائي، فقد كان شك زوجها نابع من تفكير غير منطقي، وإذا كان القارئ قد استبعد كلياً (زوجة عبد المطلب)، فهو ينتظر من الكاتب أن يمده بخيوط وتفاصيل أخرى ليهتدي إلى الحقيقة، فكان أسلوب إدريس للوصول إليها يقوم على عرض لشخصيات مثيرة للشك، وها هو يكشف عن أوراقه ويطالعنا بالشخصيات النسوية الثانوية:

أم لندة:

في بحثه عن الجانية، استعرض (فكري أفندي) ببصره بيوت التفتيش وأخذ يتأملها فوقع بصره على بيت الباشكاتب (مسيحة أفندي) وبالتحديد توقف عند زوجته (السيدة عفيفة . أم لندة) وهو يشك بكل شخص ولا يستثني أحداً "ولكنها كانت في زيارة لزوجته في الأسبوع الماضي ولم تكن أبداً حاملاً(35) وعفيفة هذه المرأة متعلمة مثقفة نشأت في المدينة وتظهر في الرواية ذكية ومحتشمة وليس هناك ما يشوبها غير أن صراعاً يدور بينها وبين زوجة المأمور فكري أفندي (أم صفوت) بسبب أن الأخيرة كانت جاهلة ولا تستطيع مجاراة عفيفة بالكلام أو اللياقة ولهذا كانت تلعنها أمام الفلاحين وتحاول النيل منها.

وبالرغم من أنها زوجة وفية إلا أن مسيحة أفندي زوجها بدأ يشك فيها بل تعدى شكه ووصل إلى ابنته، فبحكم البيئة الريفية التي تحيطهم والعادات التي تنبذ أي فعل مشين يريد (مسيحة أفندي) أن يرتاح وينهي الأمر فهو كمن يريد أن يطفئ النار التي شبت بالقرب منه حتى لا تصل إليه، ويساوره الشك في زوجته لكنها "رفيقة عمره الوفية الأمينة وقد لا تكون كذلك، قد تكون هي المتسترة على ابنتها، بل وما أدراه أنها لا تتستر على نفسها"(36).

لندة:

أما ابنتهما (لندة) فيحاول الكاتب إيهام القارئ بأنها هي الجانية، فهي فتاة جميلة رقيقة، ويشاع عنها أن لها علاقة غرامية مع أحد الشبان (أحمد سلطان) المعروف عنه ولعه بالفتيات وعبثه معهن ويعزز هذا الاتهام ما يعمل صدر أبيها من شك إزاءها مبعثه خوفه وعدم اطمئنانه إلى نظرة المجتمع أو المحيط الريفي الضيق إلى ابنته المتعلمة الجميلة واحتمال استغلالها من قبل بعض من يمثل هذا المحيط، ويزداد شك والدها بعد أن يعلم أنها مريضة وربما يكون ذلك المرض نابعاً أو ناتجاً عن حمل وولادة.. فالبنت قد تعدت سن الزواج وهي

حلوة وموفورة الصحة وتحيا في فراغ كبير، ومن الجائز جداً أن يكون الشيطان قد أغواها"(37)، ومع انكشاف الأمر ومعرفة الجانية ارتاح سكان التفتيش وأكثرهم فرحاً كان (مسيحة أفندي) إذ زال الخطر عن بيته، ولكن أي خطر هذا الذي زال، فقد وقعت (لندة) في شباك صياد ماهر (أحمد سلطان) بمساعدة إحدى النساء (أم ابراهيم) التي مهدت لها الطريق بالإغواء وربما كان الكبت الذي كانت تعانيه تربية الأب الصارمة هو ما دفعها إلى الانحراف عن مسارها الخلقي. فقد ذهل الأب يوماً باختفاء ابنته من المنزل "وجن مسيحة أفندي وهو يطوف البلاد طولاً وعرضاً ويبحث عنها، وزالت المفاجأة وانكشف السر حين عرف أنها ذهبت لتتزوج من أحمد سلطان"(38)، والكاتب يخفي هدفه من تلك النهاية حين يجعل هرب لندة وزواجها في غفلة من أبيها حصيلة معاناتها لنواهيه التربوية الصارمة، ومن ثم أدت إلى حدوث نتائج عكسية، بما لم يكن يتوقعه والدها.

أم صفوت:

زوجة المأمور (فكري أفندي) فلاحة غير متعلمة كل همها تلبية طلبات زوجها وهي بحكم تربيتها لا تعدو أن يكون هدفها الأول إدارة شؤون بيتها، فزوجها لا يسمح لها بالخروج إلا ما ندر، بل ويضيق صدره إذا زاره أحد. خاصة بعد أن انتشرت الأقاويل الكثيرة حول اللقيط والأم الجانية، "ولهذا فقد كان يجد الحرج البالغ كلما دعيت زوجته لزيارة بيت مسيحة أفندي أو جاءت عفيفة وأولادها لزيارتهم"(39)، ويعبر يوسف إدريس عن نظرة المجتمع الريفي للمرأة الزوجة من خلال موقف المأمور (فكري أفندي) الذي يرى فيها شيئاً خاصاً لا يجب أن يطلع عليه أحد ولا حتى نساء غيره"(40)، فليس لها الحق في مناقشة أي أمر اعتيادي متعلق بشؤون القرية، فكيف بموضوع خطير كموضوع اللقيط، فضلاً عن ذلك لا يريد أن يصدق وقوع الحادثة ضمن التفتيش، لكن أمر اللقيط شيء قد انكشف للجميع "والحرام إذن موجود لدى الناس أحياناً لا يستطيعون إخفاءه ولكنه أحياناً يهزمهم وينتصر على رغبتهم في إخفائه يظهر متبلوراً في لقيط مسجى، وفي بطن منفوخ الحرام الذي كنت تسمع عنه يا فكري أفندي ولا تصدقه موجود"(41) ولا يمكن تصور فكري أفندي بموقفه هذا من زوجته أنه يدافع ويحافظ عن قيم ومبادئ عامة أو أنه يدافع عن قيم المجتمع كله، فبالرغم من جبروته وظلمه للغرابوة الفقراء لا يتورع عن فعل أي شيء لأجل مصلحته، وتبدو مسألة الشرف ندية وكأنها خاصة بزوجته أو أبناء طبقته فحسب وأن حرصه على قيمة الشرف ينحصر مداه بهن ولا يسري على نساء الغرابوة، وإلا بماذا يفسر عدم احترامه لنساء الغرابوة ففي بحثه عن المرأة الجانية يستعرض فكري أفندي نساء الغرابوة جميعهن ويلمس أجسادهن ليتأكد هل عليها آثار حمل أو ولادة بل أنه لا يتردد في التحرش بأولئك النسوة، "وبمضي الأيام أصبحت نوازع غريبة تتحرك فيه كلما رأى بنتاً أو امرأة من بنات الترحيلة، بل وجد نفسه ذات مرة يمرح مع واحدة منهن، ومرة ادعى لنفسه وللناس إنه يزغد بنتاً في صدرها ليزجرها، وارتطمت يده طبعاً بثديها، وروع قليلاً حين وجده بكراً مكتنزاً كالكرة، أما البنت فقد دهش حين رأى وجهها يبهت فجأة وكأنما سحبت منه كل دمائه.. يا ألطاف الله أممكن أن نساء الترحيلة تخجل وتغضب هي الأخرى كبقية خلق الله؟!"(42).

ويستشف القارئ طبيعة الموقف التسلطي إزاء زوجته ونساء القرية من خلال أسلوب تعامله الصارم معهن، ولابد للضغط المتراكم أن يولد انفجاراً، فتسلط المأمور والكبت الذي يمارسه والذي تعانيه زوجته أدى

إلى أن تتصرف بما لا يليق بها، فها هي تحاول العبث مع (دميان) الرجل المعتوه في القرية شقيق الباشكاتب (مسيحة أفندي) لتفرج عن نفسها، فقد استدعته يوماً إلى منزلها لقراءة البخت كان يؤرقها هو المشكلة التي طالما أرقت نساء القرية: ترى هل دميان فيه للنساء أم لا يصلح لهن؟ كانت هذه المشكلة كلما خطرت لها اعتبرتها عيباً وحراماً لا يصح أن تسمح لنفسها بالخوض فيها، ولكن في تلك الساعة لا تدري هي نفسها لماذا لم تعتبر أن التفكير فيها لم يعد حراماً أو عيباً.. كل ما في الأمر أنها تريد أن تعرف، فهل هذا يعد حراماً؟(43).

ومع أن (أم صفوت) بحثت ووجدت لها أعذاراً واهية لتوسيغ فعلتها فهي تحاول أن تبحث عن الجاني الذي ارتكب الحرام مع (عزيزة)، وربما تسرب إليها في (دميان) وعليها أولاً أن تتأكد هل هو إنسان سوي ورجل..!! وله في النساء ما للرجال؟ وفي هذا الأمر فائدتان: التأكد من قدرته الجنسية!! والأخرى إشباع فضولها وتبديد وحدتها وخاصة أنها حبيسة البيت، لكن الكاتب يلمح إلى المسألة الثانية بتلميحات ذكية من خلال عباراته وألفاظه "كانت الرغبة تستبد بها حتى وصلت إلى الدرجة التي لم تعد تستطيع معها صبراً.. هل تغريه وتمضي في إغرائه إلى نهاية الشوط لترى إن كان سيستجيب؟" (44).

إن اختيار الكاتب (أم صفوت) حصراً تلك المرأة المحاصرة بقيود زوجها لاستدراج (دميان) على هذا النحو يحتمل إيحاء إلى شيوع الفساد وانتشاره بالتفتيش وأصاب رأس القوم، ففكري أفندي يمثل مع زوجته مكانة اجتماعية عالية في القرية، ويخفي الكاتب ما حدث من شأن دميان وزوجة المأمور تاركاً لمخيلة القارئ تصور ما حدث في خلوتها، فقد أجلسته على الكنبة في حجرة النوم رغماً عنه.. وطلبت منه أن يحسب لها نجمها.. وشرع دميان يقلب يده ويبلل إصبعيه ويرسم بهما على ظهر يده ويحسب، ولم تكد تمضي بضع دقائق حتى شاهد الناس دميان يندفع جارياً من بيت المأمور.. وعبثاً حاول البعض إيقافه لسؤاله عن سبب جريه"(45).

إن يوسف إدريس يناقش مسألة الحرية التي تخص المرأة والمجتمع معاً، فالقيود الكثيرة قد لا تكون ضمانة كافية للحيلولة دون خرق المرأة الحدود المسموح بها أخلاقياً، إن لم تكن تلك القيود دافعاً لها على هذا الخرق وتحدث النتائج العكسية من ورائها، فهي لا تمنع المرأة والرجل من الإتيان بكل الأفعال التي يرونها تحطم تلك الأغلال وتجلب الراحة لهم، وإذا كان (فكري أفندي) قد منع زوجته من المشاركة في الرأي وصادر حريتها فهو لم يستطع أن يمنحها الراحة لهم، وإذا كان (فكري أفندي) عندما تعسف في تربية ابنته، فهو لم يستطع منعها من الهرب مع حبيبها وزواجها منه، وفي هذا يقول يوسف إدريس أن الكثير من الرجال تخيفهم كلمة (الحرية) إذا ذكرت مقرونة بكلمة (المرأة) ربما لأنهم يعتقدون أن حرية المرأة تعني تحررها الجنسي وانفلاتها(46) "لذا فهو يرى العكس صحيحاً وإن تلك النظرة خاطئة ولابد من العمل على تصحيحها "فحرية المرأة تعني شرفها، ذلك أن المرأة الحرة لا يمكن أن تعطي نفسها بالمال أو الشهرة.. المرأة حرة متمتعة أيضاً بحرية الاختيار، اختيار الزوج الذي ستتزوجه، والحبيب الذي تحبه، أما المرأة المغلوبة على أمرها الحبيسة في بيت أبيها أو زوجها فهي التي تعطي نفسها لأي طارق، هي المغلوبة حقيقة وليست الحرة هي المغلوبة(47)".

أم إبراهيم:

زوجة فقيه القرية ومؤذن الجامع كانت معرفتها بأحمد سلطان وطيدة، إذ كانت من أوائل من عرف من

النساء، حين جاء أول ما جاء إلى التفتيش، ثم تطورت تلك (المعرفة) إلى نوع من الصداقة، تطبخ له أحياناً وتهاديه بطبق قشطة أحياناً أخرى، مع أنها كانت قد فقدت الأمل فيه وفي تجدد علاقتهما(48)" يقدم الكاتب (أم إبراهيم) بهذه الصورة ويصرح لنا منذ البداية بفسادها وسوء سلوكها فبعد لقائها بأحمد سلطان سلم عليها" وقرصها في بطنها كعادته في الأيام الغابرة، وبعد عتاب طويل منها وحجج منه قال: عايزك في حاجة، . أؤمر.. .لندة.."(49) فهي إذن حلقة الوصل بين العشاق وتحاول تمهيد الأمور بينهما بعد أن كانت هي ذات ماض آسن، ويصور لنا الكاتب الصورة المعاكسة للموقف نفسه، فبينما هي مع أحمد سلطان ينزل عليها صوت زوجها المؤذن للصلاة، فهي في واد وزوجها في واد آخر، صورة متناقضة لامرأة يفترض لها أن تكون قدوة نساء التفتيش، "واستدارت أم إبراهيم تطقطق بشبشبها عائدة وكأن صوت أبي إبراهيم قد فاجأها متلبسة"(50).

وقد نجحت أخيراً في إقناع (لندة) بأن (أحمد سلطان) يحبها بعد أن غسلت أفكارها (القديمة) عن الأدب والأخلاق، وقد أظهرها الكاتب امرأة لعوباً تزين للفتيات الانحراف الخلقي.

زكية:

امرأة متسلطة سيئة الخلق وهي زوجة (محبوب) ساعي البريد الأبله ضئيل الجسم والعقل والشخصية الذي يجعل القراءة والكتابة، وكان الرجال حين لا يجدون شيئاً يفعلونه يكتفون محبوباً ويحاولون إجباره على أن يعترف لهم

كيف ينام معها ومحبوب يستغيث والرجال يضحكون لاستغاثته واعترافاته، وأغرب شيء أن زكية كانت عكس زوجها تجيد القراءة والكتابة حتى أنها الوحيدة بين نساء التفتيش التي كانت تستطيع قراءة الجرنال.."(51) وزكية هذه تستغفل زوجها وأميته فترسل خطابات الغرام مع زوجها إلى حبيبها في بلدة ثانية، يكتشف محبوب الأمر صدفة بعد أن شك في إحدى الرسائل "شيء إلهي قال لي أن الخط دة خط مراتك يا ود يا محبوب..(52) ويحاول يوسف إدريس مرة أخرى أن يزرع الشك في صدر القارئ تجاه زكية، فهي امرأة مستهترة ولا تتوانى عن فعل أي شيء. كما يعمد الكاتب إلى كشف حقيقة التناقض داخل المجتمع وبالأخص داخل (فكري أفندي)، فقد شكا محبوب خيانة زكية للمأمور فكري أفندي لكونه أ برز شخصية وصاحب الكلمة المسموعة إلا أن الأخير لم يكترث له بل كاد يموت من الضحك ولم يكن حتى يبذل أي مجهود لإخفاء ضحكه بل أكثر من هذا كلما رأى (محبوباً) منفعلاً ومتأثراً داهمته رغبة في الضحك (53)".

ومع أن في وضع الزوجة المستهترة ما يشي بخيانتها لزوجها إلا أن المأمور ينظر إلى شكوى محبوب بسخرية شديدة بما يوحي بنظرة طبقية متعالية تستكثر على الفقراء والبسطاء أمثال محبوب أن يفهموا معنى العار والعيب وربما اعتقدوا أن ذلك العيب يمسهم فقط دون غيرهم.

نبوية:

أول شخصية نسوية يحوم حولها الشك إلى حد اتهام البعض لها بأنها أم الطفل المخنوق، وهي من نساء التفتيش ويبدو أن ماضيها مشكوك فيه، ومن خلال حوار رجال القرية مع بعضهم البعض يكشف لنا

الكاتب عن شخصية نبوية، فبعد اكتشاف أمر اللقيط، يقول فكري أفندي: والله يمكن البت نبوية . فقال صالح الخوالي وقد غير رأيه على الفور: وما يمكنشي ليه دي تاجرة بيض ولعيبة، وقال الأسطة محمد: دي بقالها عازبة زمان، حد عارف يمكن أستغفر الله العظيم...، وقال عبد المطلب الخفير والله مافي غيرها..(54)" وكما يبدو فإن الكاتب من خلال هذا الحوار يكشف عن نمط متخلف وسائد من العقلية الريفية التي تشك وتتهم وتتقول دونما دليل على الرغم من وجود الرادع الديني الذي تعبر عنه عبارة (أستغفر الله) وتعقد المجالس للنميمة التي تجد لها آذاناً صاغية، ولأنها مجالس رجالية فلا عجب أن بقيت نظرتهم محصورة في البحث عن الجانية المرأة، ويتناسون الجاني الرجل، بل لا يخطر في أذهانهم أن ثمة رجلاً لابد أن يكون قد اشترك في هذا الجرم، وتعكس تلك الأقاويل النظرة المزدوجة التي ينظر بها للأمر، فما دام الجاني أحد الرجال فليس هناك مشكلة معه، بل إن القارئ في ترقبه لمعرفة صاحب الجريمة ينسى دور الرجل فيها ولا ينتظر إلا معرفة الجانية.

ونبوية كانت "زوجة لعربجي من عربجية التفتيش، ومات وترك لها العربة والحصان وبنتاً وولداً، فباعت العربة والحصان وتاجرت بثمنهما في (القوطة) وأفلست وعملت مقاولة أنفار وخبازة وخدامة في بيت المأمور السابق واشتغلت أخيراً تاجرة بيض، وربت الولد، بل حتى أرسلت الولد ليتعلم في الكتاب(55) "غير أن نبوية "لم تلبث أن خرست كل الألسن حين شاهدها المأمور ومن حوله وقد علقت (السبت) في يدها وراحت تطرق الأبواب وهي في أتم صحة وتسأل عن البيض(56)".

وعلى الرغم من فقر (نبوية) ونظرة أهل التفتيش لها إلا أنها تقف موقفاً إيجابياً من (عزيزة) فهي امرأة وأم مثلها تنظر إليها برأفة الأم التي فقدت وليدها فعندما اشتد المرض بعزيزة ووقفت معها الغرابوة موقفاً مسانداً لها لأنها منهم، ساهمت (نبوية) بإطعام (عزيزة) والوقوف معها في محنتها وقد ذبحت "عن نفسها وعيالها، كما قالت أرنبة صغيرة وطبختها وحملتها في حلتها إلى أم الترحيلة كي تطعمها إياها. وفعلت هذا بين دهشة أهل العزبة واستكثارهم أن تفعل نبوية الفقيرة المعدمة هذا...(57).

إن ظهور الشخصيات الثانوية النسوية بهذه الصورة كان مرسوماً بعناية شديدة وتصميم ذهني واضح، فيوسف إدريس وظف تلك الشخصيات في إعطاء الصورة الحقيقية للشخصية الرئيسة عزيزة، بل تعمد إظهارها بهذا الشكل السيء لتوضيح سلوك كل من الشخصيات فكانت مهمة الشخصيات الثانوية هي إلقاء الضوء . بصورة غير مباشرة . على الجوانب المجهولة من نفسية وتركيبية الشخصية الرئيسة وقد لعبت دور (القوة المعاكسة المضادة) إذ أن من أبرز خصائص الشخصيات الثانوية أنها تقوم بـ"دور المعاكس Foil الذي تكون أفكاره وقيمه ومثله مختلفة تماماً الاختلاف عن أ فكار وقيم ومثل الشخصية الرئيسة، ويعني هذا أن الشخصية الثانوية تستطيع أن تحدد وتؤكد وتعين مواقف الشخصية الرئيسة لأنها تعرض صورة مغايرة تماماً عنها (58)"، وهذا الدور لعبته بإتقان شخصيات (الحرام) الثانوية فقد سارت باتجاه معاكس لشخصية (عزيزة) الرئيسة وقد بدت صورتان في العمل متناقضتين تماماً الصورة الأولى صورة عزيزة بجريمتها وعارها مقابل الثورة ا لثانية (نساء التفتيش) صورة البراءة والوداعة لكن مجريات الأحداث قلبت الأمور رأساً على عقب فمع انتهاء الرواية كانت صورة عزيزة قد تبدلت بعد أن ظهر معدنها الأصيل، وانقلبت صورة البراءة لنساء التفتيش إلى صورة قبيحة تصدر عن نفوس آثمة، ويوسف إدريس كعادته يضع المتناقضين معاً ليبرر الاثنان ويسيرا جنباً إلى جنب وتظهر قوتان متضادتان مما يعطي الحدث الروائي قيمته الفنية ويبرز عوامل الإثارة والجذب ذلك أن "وضعية الصراع الضرورية للرواية لا يمكنها أن تنشأ وتتطور وتجد لنفسها حلا بدون توزيع

الشخصيات إلى معسكرين متقابلين يتبادلهما التجاذب والتنافر بحيث يتحقق التوازن والاطراد المطلوبان في الخطاب الروائي(59)".

إن (عزيزة) لم تفعل سوى أنها أزالت الحجاب . وبدون وعي منها . عن أفعال وسلوك نساء القرية ويوجز الكاتب ذلك بعبارة رصينة" وكأنك أ لقيت بحجر ضخم في ماء راكد آسن(60)". فظهرت الأسرار والخفايا التي حاول أهل التفتيش إخفاءها، وما أكثر الأسرار التي ارتفعت عنها أغطيتها وفاحت رائحتها وبدأت تزكم الأنوف"(61).

لقد استخدم الكاتب الفضيحة ذات الأثر المحدود التي تمثلت (بفضيحة عزيزة) بخط متوازٍ سار مع الفضيحة الاجتماعية الكبيرة ذات الأثر الفعال، فهناك مأساة اجتماعية وعلى المفكرين أن يقتربوا منها حتى يدركوا أبعادها، وإذا كان يوسف إدريس قداعتمد على الكشف التحليلي لتلك الظواهر إلا أنه في أغلب الرواية كان يصدر عن حس تسجيلي يهتم بدقائق الأمور والتفاصيل الحية للمجتمع(62)، ويبدو أن صوت يوسف إدريس قد لقي آذاناً صاغية ومحاولة إصلاح فهو يقول:

"أنا كتبت (الحرام)، وكان عمال التراحيل منفيين من الحياة وعلى إثر (الحرام) أصدر جمال عبد الناصر قراراً بجعل الحد الأدنى للأجور (25) قرشاً بعدما كان (6) قروش، وهذا من تأثير (الحرام)، ونظام الترحيل ألغي منه نظام المتعهدين"(62).

الهوامش:

(1) . الشخصية الريفية في قصص يوسف إدريس القصيرة، فاتح عبد السلام نوري، رسالة دكتوراه(1995). كلية الآداب جامعة الموصل: ص210، وينظر: أعلام الأدب العربي المعاصر، إعداد: روبرت ب. كامبل، جامعة القديس يوسف، بيروت،ط1، 1996: ص233.

(2) . الريف في الرواية العربية، د.محمد حسن عبد الله . سلسلة عالم المعرفة(143)، الكويت 1989: ص62.

(3) . اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د.السعيد الورقي . دار المعرفة الجامعية . الاسكندرية: ص78.

(4) . شهادة، يوسف إدريس، مجلة فصول(القاهرة) مجلد2، العدد (4)، 1982: ص155.

(5) . الريف في الرواية العربية: 180 . 182.

(6) . م.ن: 63 . 64.

(7) . موقف الشخصية الريفية، دراسة في قصص يوسف إدريس القصيرة، فاتح عبد السلام في حواره مع يوسف إدريس بالقاهرة: 1986/1/9، الأقلام (بغداد)، العدد (8)، آب 91: 1989.

(8) . دراسات في العقلية العربية (الخرافة)، د.إبراهيم بدران، ود.سلوى خماش، دار الحقيقة . بيروت ط2 . 1979: ص 45 . 46.

(9) . علم النفس والأدب، د.سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981: ص66.

(10) . دراسات في القصة العربية الحديثة، د.محمد زغلول سلام، منشاة المعارف . الاسكندرية: 360.

(11) . شهوة الخلق التي تهدأ، حوار مع يوسف إدرريس أجراه نجمان ياسين، مجلة الطليعة الأدبية (بغداد)، العدد (1) كانون 2 1978: ص14.

(12) . الحرام: (رواية) يوسف إدريس، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، /1984: ص6.

(13) . المغامرة الروائية، جورج سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/1973: ص63.

(14) . الحرام: 98.

(15) . أدباء ومواقف، رجاء النقاش/ منشورات المكتبة العصرية . بيروت: ص 210.

(16) . أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري،

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة/1971: ص 240.

(17) . بانوراما الرواية العربية . سيد حامد النساج . مكتبة غريب، القاهرة، ط2/ 1980: ص 80.

(18) . عمال الترحيل: هم نفس عمال الزراعة الذين تضطرهم حياة الريف البائسة والصعبة إلى القيام برحلات العمل وهجرات التنقل بعيداً عن قراهم ومحل إقامتهم بحثاً عن العمل في مواسم معينة" ينظر: عمال التراحيل، عطية الصيرفي . الثقافة الجديدة، القاهرة، ط1/1975: ص7.

(19) . الحرام: 19.

(20) . الحرام: 19.

(21) . أدباء ومواقف: 212.د

(22) . المؤثرات الغربية في الرواية العربية، د.محمد غنيمي هلال، مجلة الآداب (بيروت) العدد (3) 1963: ص17.

(23) . أدباء ومواقف: 212.

(24) . الحرام: 101.

(25) . الحرام: 102.

(26) . الحرام: 103.

(27) . الحرام: 103.

(28) . الحرام: 104.

(29) . الحرام: 108.

(30) . الحرام: 105.

(31) . الحرام: 105.

(32) . الحرام: 111.

(33) . أدباء ومواقف: ص 312.

(34) . الحرام: 7.

(35) . الحرام: 16.

(36) . الحرام: 60.

(37) . الحرام: 74.

(38) . الحرام: 63.

(39) . الحرام: 73.

(40) . الحرام: 73.

(41) . الحرام: 15.

(42) . الحرام: 47.

(43) . الحرام: 83.

(44) . الحرام: 82.

(45) . الحرام: 83.

(46) . فقر الفكر وفكر الفقر، يوسف إدريس . دار المستقبل العربي . القاهرة، ط2/ 1988: ص 192.

(47) . م.ن:192.

(48) . الحرام: 69.

(49) . الحرام: 69.

(50) . الحرام: 70.

(51) . الحرام: 52.

(52) . الحرام: 77 . 78.

(53) . الحرام: 78.

(54) . الحرام: 11.

(55) . الحرام: 28.

(56) . الحرام: 28.

(57) . الحرام: 146.

(58) . النقد التطبيقي التحليلي، د.عدنان خالد عبد الله . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1/1986: ص: 75.

(59) . بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء، ط1/1986: ص 279.

(60) . الحرام: 48.

(61) . الحرام: 83.

(62) . اتجاهات الرواية العربية المعاصرة: 156 . 157.

(63) . القصة الجيدة لا تغيب عن الذاكرة، حوار مع يوسف إدريس أجراه فوزي عبد المجيد شبلي، الأقلام (بغداد) العدد شباط 1987: 118.

بشير عبد الهادي - العراق

قراءات... قرآءات... قراءات

سليم العنحوري

رائد من رواد الصحافة

إنّ تاريخ الصحافة العربية يحفل بالعديد من الروّاد الأوائل، الذين كان لهم الفضل في التأسيس لنهضة صحيفة عربية، وكان لهم دور مهم في إنشاء أوائل الصحف العربية. ومنهم الصحافي السوري سليم العنحوري، صاحب ورئيس تحرير ومحرر الكثير من الصحف العربية، في سورية ولبنان ومصر والمهجر. ويكفي أن نذكر أنّه صاحب أول مجلة سورية، وهي "مرآة الأخلاق"، التي أصدرها في دمشق في مطلع عام /1886/، بالمشاركة مع ابن عمه الأديب حنا عنحوري.

نشر المؤرخ عيسى اسكندر المعلوف، ملخصاً عن أسرة العنحوري، مقتبساً من كتابيه.

المخطوطين:

"الأخبار المروية في تاريخ الأسر الشرقية" و"مغاوص الدرر في أدباء القرن التاسع عشر"(1) فقال:

إن أسرة العنحوري قديمة في دمشق، وقد قرأت اسم جرجي بن العنحوري على السواعي المخطوط في دير صيدنايا سنة /1665/. والذي عرفته بأبحاثي عن تواريخ الأسر، أنّ سكان بعض القرى في إقليم الزبداني كانوا من النصارى، ومنها عين حليا وعين حور وكفر عامر والكبري. ولخلاف نشب بين سكانها خربت القرى، وتفرّق السكان، ومنهم العناحلة في راشيا ولبنان ودمشق، وبنو خلّاط في دمشق وطرابلس وصيدا، وبنو العنحوري، وهم من عين حور التي هي الآن مزرعة صغيرة في حضيض جبل بلودان العنحوري، على يمين الذاهب في القطار من دمشق إلى بيروت.

وممن اشتهر من هذه الأسرة حنا بن جبرائيل، وهو .كما يروي الشيوخ .أول من لبس المسدّ الأصفر، ولفّ عمامة الشال، من النصارى في الشام، وكان تاجراً مشهوراً. ومن أولاده جبرائيل، الذي بقي في دمشق، وهو جدّ آل العنحوري فيها، وسيّدة، التي تزوجها جرجس مشاقة، والد العلامة المرحوم ميخائيل مشاقة نزيل دمشق، وثلاثة آخرون سكنوا دمياط، وأتجروا فيها، وهم ميخائيل وروفائيل وبطرس، ومنهم آل العنحوري في مصر القاهرة، وهم أسرة كبيرة فيها.

وقد نبغ كثير من آل العنحوري في العلم والأدب في مصر وسورية، أقدمهم بطرس خال مشاقة، وحنا (ابن بطرس، أو ابن أحد شقيقيه ميخائيل وروفائيل نزلاء دمياط). ومنهم الأديب حنا الدمشقي، الذي شارك في إنشاء "مرآة الأخلاق"،(2) والراهب الشويري الأب جورج، كاتم أسرار البطريرك. وأخصهم الشاعر والقانوني سليم العنحوري(3).

ولد سليم بن روفائيل بن جرجس بن جبرائيل العنحوري، في دمشق في 1856/5/21، من أسرة اشتهرت بالعلم والفضل والتجارة، في سورية ومصر. وما إن بلغ الرابعة من عمره، حتى حدثت فتنة 1860، فلجأت أسرته إلى شاكر بك، نسيب محمود باشا نديم (الصدر الأعظم الأسبق).

أما هو فخطفه أحد الرعاع، ومكث عنده شهراً، إلى أن عثر عليه أهله، فأخذوه إلى بيروت، فدرس فيها بمكتب ابتدائي، ثم عادوا به بعد عام إلى دمشق، ليدرس في مدرسة طائفته. ثم خسر والده ثروته ومرض، فاضطر سليم لترك المدرسة ليعيل أسرته المكونة من سبعة أشخاص، فأخذ يشتغل نهاراً، ويدرس على نفسه ليلاً، إلى أن شبّ، كثير الجلد، كبير الهمة، وأصبح نابغة في الأدب والكتابة والشعر.

مارس صغير الأعمال وكبيرها، إلى أن بلغ أشدّه، فنصّب رئيساً لقلم الجنايات في مجلس عكا التمييزي سنة /1873/. وكان صديقاً للعلّامتين بطرس البستاني وولده سليم، فأقاماه وكيلاً ومراسلاً لمجلتيهما "الجنّة والجنان"(4).

وأكثر من الدرس والمطالعة، حتى أتقن التركية والحساب والتاريخ الآداب العربية، وألّم بالفرنسية.

نظم الشعر دون المراهقة، فأجاد في جميع فنونه، ونزع إلى الأسلوب العصري، الذي اشتهر به . إذ ذاك . شاعران شهيران هما: خليل خوري صاحب "حديقة الأخبار" ببيروت(5)، وفرنسيس فتح الله مرّاش الحلبي، فكان هو ثالثهما، في وصف مخترعات العصر، والنظم في نمط جديد من الحكم والأخلاق والآداب، وتميزت دواوينه بوضع عنوانات مختصرة لها، وشروح مطولة عليها، متناولاً اختراعات العصر واكتشافاته.

ودأب على العمل والدرس ومجالسة الأدباء، ومراسلة علماء العصر في كل بلد. ترك عكا وعاد إلى دمشق، فاشتغل بوضع كتاب "كنز الناظم".

ثم عُيّن كاتباً لمحاسبة لواء حوران، فحدث له ما نجا منه بعناية إلهية، وحولت وظيفته إلى اللاذقية سنة /1876/، فأتم المجلد الأول من "كنز الناظم"، وطبعه. وحرر في جريدة "سورية" الرسمية(6).

في عام /1878/ شخص إلى الاسكندرية، ثم القاهرة، فاتصل بآل تقلا وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورياض باشا وعلي باشا مبارك، وقدّم كتابه "كنز الناظم" إلى الخديوي اسماعيل، فمنحه ثلاثة امتيازات لمطبعة "الاتحاد" ومجلة "الشمس" العلمية الأدبية(7)، وصحيفة "مرآة الشرق"، وخصّه براتب شهري قدره (50 جنيهاً). فجلب مطبعة من بيروت وعمالاً، ونشر "مرآة الشرق".

"مرآة الشرق":

جريدة سياسيّة أدبيّة نصف أسبوعيّة أنشأها سليم العنحوري، في القاهرة، في 1879/2/24، بتوجيه من الخديوي اسماعيل، الذي أراد منها مساندة سياسته.

جعل العنحوري خطة جريدته معتدلة، ترمي إلى مناهضة النفوذ الاجنبي في مصر، وخدمة الخديوي وحكومته في الوقت نفسه. فدبّجها بمقالات سياسية رائعة، كانت عباراتها رشيقة طلّية، تدل على اقتداره في أساليب البلاغة.

وقد صدّر العدد الأول بمقالة عن الجرائد، مطلعها:

"تنفّس صبُح التمدّن في أفق الممالك الغربّية، بعد أن عسعس ليل التوحش فيه أمداً طويلاً، فيا ابن الغرب:

عهدناك تغري القاعَ والوهدَ والربى ... حثيثاً، لكي تصطاد وحشاً فتغتذي

فأصبحتَ هذا الحينَ تصطادُ لُبَّنا ... بما نلتَ من علمٍ ومالٍ فما الذي

وصدّر العدد الثاني بمقالة عنوانها: نفثة مصدور"، كان لها صدىً في مصر، إذ أتى بها على ما يصيب الوطنيين من الغبن والحيف، بسبب تحكّم الأجانب. ضمّنها هذا البيت:

ولم أر ظلماً مثلَ ظلمٍ ينالنا ... يساءُ إلينا، ثم نؤمرُ بالشكرِ

وقد حفلت الجريدة بأقلام عدد من الأدباء والمفكرين، أمثال سليم عباس الشلفون، جمال الدين الأفغاني، الشيخ علي يوسف صاحب الآداب والمؤيد(8). ولقيت رواجاً وإقبالاً.

حرر العنحوري بقلمه سبعة عشر عدداً من "مرآة الشرق"، ثم عاد إلى سورية، لاعتلال في صحته، ملبياً دعوة الوالي المصلح مدحت باشا، الذي أصبح والياً على سورية . آنئذ . فتنازل عن حقوقه في الجريدة إلى مديرها أمين ناصيف (مدير المدارس الإنكليزية).

عهد أمين ناصيف إلى الشيخ محمد عبده وابراهيم اللقاني بتحرير الجريدة، وجعلها لسان حال الشيخ جمال الدين الأفغاني، وحظيت برعاية سليمان باشا أباظة. فنجحت نجاحاً باهراً.

وحين تولّى أحمد حمدي باشا ولاية سورية، خلفاً لمدحت باشا، اضطهد الصحافة، وأمر بإحراق الصحف المصرية القادمة إلى سورية. فانبرت جريدة "مرآة الشرق" للتنديد بالوالي الجديد ومأموريه.

ولما نفى الأفغاني عن مصر، أوعز الخديوي توفيق بتعطيلها، فتوقفت عن الصدور نصف سنة. عندئذٍ حوّلها أمين ناصيف

في 1882/4/6 إلى مجلة أسبوعية، كان يحررها الشيخ خليل بن ناصيف اليازجي. وبعد شهرين قامت الثورة العرابية، فاحتجبت المجلة. وفي 1883/4/14 عادت إلى مظهرها الأول بشكل جريدة يومية. وفي 1883/5/9 تولى المحامي نقولا توما بتحريرها إلى جانب صاحبها أمين ناصيف. واستمرت في الصدور حتى ألغيت نهائياً في نيسان 1886(9).

أما العنحوري، فحين قفل عائداً إلى دمشق . زمن الوالي مدحت باشا . صار محرراً لمقاولات الولاية، وكاتباً للمدعي العام، وتمرّس بقوانين الدولة وأنظمة العدلية. وكان في الوقت ذاته يراسل الصحف البيروتية والمصرية. ثم انتدب لإنشاء القسم العربي من جريدة دمشق الرسمية مدة (10). بعدئذ نقل إلى العدلية في اللاذقية، وبعد سنة أصبح كاتم أسرار مفتش العدلية أحمد عزت باشا العابد (كاتب السلطان)، فتجول معه في سورية وبيروت. وكتب في الصحف مقالات بتوقيع (س.ع)، منتقداً فيها بعض المأمورين.

ونشر في مجلة "الجنان"(1884 . 1885) قصائد ومقطعات بعنوان "الشعر العصري"، استلهم فيها مبادئ الأخلاق والعادات وأسس التربية الحديثة، القائمة على الحرية والإصلاح، التي بثّها مدحت باشا في المجتمع، وانتقد الفساد والفاسدين، وعرّض ببعضهم في شعره، ولاسيما قصيدته الدالية المشهورة التي مطلعها:

القـــــولُ قــــولُ أفاضـــــلِ الأمجـــــادِ … والفعـــــــلُ فعـــــــلُ أســـــافلِ الأوغـــــادِ

والثـــــوبُ ثـــــوبُ مملَّـــــكٍ ذي عـــــزةٍ … والـــــنفسُ نفـــــسُ مشـــــعوذٍ قَـــــرَّادِ

وكان مدحت باشا قد ترك ولاية سورية، وكان خلفُه حمدي باشا يكره خطَّة سلفه الإصلاحية وأنصارها، محاولاً الإيقاع بهم بواسطة الوشاة الذين التأموا حوله. فقامت قيامة هؤلاء، وانتقدوا العنحوري على صفحات الجرائد، ثم زادوا على ذلك فترجموا للوالي بعض شعره، محرّفين معانيه.

قبض حمدي باشا على العنحوري، وأودعه السجن، في غرفة ضيقة، ومنع عنه الزيارة وأدوات الكتابة، وعرّضه لصنوف العذاب والهوان. ومالبث أن أفرج عنه، بعد أن برّأته المحكمة مما نسب إليه. ونشر مجلة "مرآة الأخلاق".

"مرآة الأخلاق":

مجلة نصف شهرية، وهي أول مجلة سورية، أنشأها سليم العنحوري وابن عمه حنا في دمشق، في نهاية كانون الأول /1885/، ومطلع عام /1886/، دون الحصول على امتياز من الحكومة. نشرت بشكل كتاب صغير، في /32/ صفحة، يتألف منه في آخر السنة /24/ جزءاً، وكل جزء في /24/صفحة صغيرة. وقد استهلت بهذين البيتين:

ألا أســـــرعْ صـــــاحِ للمـــــرآةِ وانظـــــرْ … بهـــــا صـــــورَ المشـــــارقِ والمغـــــاربْ

ففـــــي المـــــرآة يظهـــــرُ كـــــلُّ شـــــيءٍ … إذَنْ قُـــــلْ تلـــــكَ مـــــرآةُ العجائـــــبْ

وكانت على قسمين، كما صرّح صاحباها في فاتحة القول: "أحدهما روايات تتجاذب طرفي الغرام والأدب، وتأخذ بناصيتي الفكاهة والعلم. والثاني يخوض كل عباب، ويبحث في كل ركاز وتراب. فحيثما فاز بدرّة كنزها، وأينما ظفر بشذرة أحرزها، خلا السياسة والدين".

ظهر الجزء الأول منها مشتملاً على مقدمة سماها "الفاتحة"، وقصيدة للسلطان سماها "سورة الاخلاص"، ومقالات عمرانية مُسَجَّعة، ثم مقالة مرسلة ضافية الذيل، تبحث عن تاريخ مدنية الإنسان، وفي الختام رواية لحنّا العنحوري.

على أثر صدور العدد الأول، اتهم الواشون سليم العنحوري، بأنه يتحدّى القرآن بأساليبه وتسمياته، في القسم الأول من المجلة، الذي اختص بتحريره فحجزت الحكومة عليها، وأحالت سليماً إلى المحاكمة، التي انجلت عن تبرئته.

توفي حمدي باشا في بيروت فجأة، فهجاه العنحوري. ثم نال امتيازاً بتأسيس مطبعة باسم "الاتحاد"، ومجلة باسم "مرآة الاخلاق" بمساعي ناشد باشا والي سورية الجديد. لكنّ شدّة التضييق والمراقبة على المطبوعات، في ذلك الوقت، حالت دون استئناف إصدار المجلة(11).

أصيب سليم بداء في معدته، حمله على أن يقصد بيروت للاستشفاء عام /1886/. وفيها نظم ديوانه "بدائع ماروت"، أو

"شهر في بيروت"، وحلّ هناك بعض القضايا القانونية، التي اشتهر بحلها.

ولما اقترح أوسكار الثاني (ملك أسوج ونروج)، وضع كتاب في (عادات العرب الجاهلية، وشؤونهم قبل الإسلام)، أرسل العنحوري كتابه "عكاظ"، لكنّ الكتاب ضاع، وحجبت الجائزة.

انقطع حوالي عام /1890/ إلى المحاماة وفن الصيرفة. وفي عام /1894/ منح الوسام المجيدي الثالث. وعام /1895/ شخص إلى الأستانة فنال الرتبة الثالثة. ثم شخص إليها عام /1898/ فنال الرتبة الثانية ولقب بك والوسام العثماني الثالث، بواسطة رفيق صباه أحمد عزت باشا العابد(12). ثم عاد إلى دمشق، وكتب في جريدة "دمشق" ثانية و"الشام" وفي معظم المجلات والجرائد العربية(13). وانصرف إلى النظم والرسائل والخطب. وأنشأ مجلة "الشتاء" في مصر عام /1906/، وجريدة "المشكاة" في سورية عام /1912/.

"الشتاء":

مجلة شهرية، أنشأها سليم العنحوري في القاهرة، في 1906/1/1، خلال رحلته الثانية إلى مصر، وكانت تظهر شتاء، وتحتجب صيفاً وبلغ مجموع صفحاتها نحو /240/صفحة، بقطع الربع. وفيها مباحث اجتماعية وعمرانية وأدبية، من منثور ومنظوم، معظمها بقلم صاحبها. كما نجد فيها مباحث اجتماعية من مقالاته في مجلته "مرآة الشرق"، التي سبق أن أصدرها في القاهرة، أثناء رحلته الأولى إليها، عام /1879/. ولم تعش "الشتاء" سوى سنة واحدة(14).

على أثر إعلان الدستور عام /1908/، دبّت الحماسة في نفوس المفكرين العرب، الذين رأوا في جمعية الاتحاد والترقي، ملاذاً لتحقيق آمالهم في الحرية والتخلص من عهود الاستبداد والظلم، التي رزحوا تحتها طويلاً. فما كان منهم إلاّ أن انضموا إلى فروع الجمعية التي أنشئت . آنئذ . في كبريات المدن السورية. وتهافتوا على إنشاء الصحف التي تعبّر عن أفكارهم وأمانيهم في اللا مركزية، وفي إقامة خلافة عربية، تعيد إليهم هويتهم القومية.

ولكنّ الاتحاديين ما لبثوا أن كشفوا عن تعصبهم الطوراني، ومارسوا سياسة التتريك، فانفضّ عنهم كثير من مؤيديهم من العرب، وبقي بعضهم على ولائه لهم. ونتيجة لذلك انقسم الناس بين مؤيد للاتحاديين ومعارض لهم، وانعكس هذا الانقسام على الصحف. فتبنّى بعضها سياسة حزب الأحرار المعتدلين، أو حزب الحرية والائتلاف، ودافع عنها بجرأة وعنف، كصحف: المقتبس والقبس والنديم وبردى والضمير والراوي في دمشق.

وشايع بعضها الائتلافيين باعتدال: كالمجد وجحى وحط بالخرج في دمشق، والتقدم في حلب، ونهر العاصي والسيف في حماة، ودليل حمص في حمص.

وأما الصحف الاتحادية فكانت: العصر الجديد والمشكاة والمنتخبات.

وكانت بقية الصحف السورية مستقلة، تساير إحداها هذا الاتجاه أو ذاك، تمشياً مع الأوضاع السياسية، في ظرف من الظروف، وتبعاً لسياسة محرريها وميولهم. وبعضها صحف تجارية، همها الوحيد أن تستمر(15).

كانت جريدة "العصر الجديد"، التي أنشأها ناصيف أبو زيد، في دمشق /1908 . 1912/ معتدلة في ولائها للاتحاديين.

وممن تولوا إدارتها وتحريرها: عيسى اسكندر المعلوف وجرجي الحداد واسكندر المرّ وسليم العنحوري، الذي ناصر الاتحاديين بقلمه على صفحاتها.

لكنّ الاتحاديين أرادوا تأسيس صحيفة خاصة ناطقة بلسانهم، تدافع عن وجهة نظرهم، بالقوة نفسها التي تصدر بها صحافة معارضيهم. وتكون سلاحاً في وجه صحيفة "المقتبس" القوية، التي كانت تطعن بهم، وبشرعية حكمهم، فعمدوا . إثر توقف العصر الجديد . إلى إصدار صحيفة في دمشق، دعوها "المشكاة". وسار في ركابها عدد من الصحف الأخرى التي جارى بعضها الاتحاديين، متحاشياً أذاهم.

"المشكاة":

جريدة سياسية اجتماعية أدبية يومية، صدرت مؤقتاً ثلاث مرات في الأسبوع.

صاحب امتيازها ومديرها محمد توفيق عطار حسن، ورئيس تحريرها سليم العنحوري، وكان الاثنان من أخلص أنصار الاتحاديين(16).

ويذكر أديب مرّوة، أنها كانت من أطرف الصحف التي عرفها العالم العربي، إذ كان سليم العنحوري (أحد صاحبيها) يصدرها معه في أي بلد يحل. فكان إذا ذهب شتاء إلى مصر، أصدرها هناك باسم "الشتاء"، وإذا عاد إلى سورية صيفاً، أ صدرها من دمشق باسم "المشكاة"(17).

ويبدو لي هذا الكلام غير دقيق، فإن "الشتاء" صدرت في القاهرة عام /1906/ ولسنة واحدة، قبل ست سنوات من إنشاء "المشكاة" في دمشق عام /1912/. ولم تعد إلى الصدور بعدئذٍ في أي بلد.

صدر العدد الأول من "المشكاة"، في /13/ ربيع الأول /1330هـ/، الموافق 1912/3/1م (أو 1912/2/28م، كما يذكر بعضهم)، وهو في أربع صفحات متوسطة القياس، وفي كل منها خمسة أعمدة. وكانت طباعتها في المطبعة البطريركية بدمشق.

جاء في افتتاحية العدد الأول، التي كتبها سليم العنحوري، تحت عنوان: "مبدأ الجريدة وغايتها"، مايلي:

"غايتها القصوى ارتفاع سؤدد الخلافة الإسلامية الكبرى، وتأييد شوكة السلطنة العثمانية العظمى، وحفظ كيان البلاد المرتبطة بذلك العرش المجيد، سالماً من التجزئة والتفريق". وتلا الافتتاحية مقال بعنوان: "منطق المخالفين"، فيه يدافع عن الاتحاديين، الذين أعلنوا الدستور، وسهروا عليه، ويمتدح حكومة جعفر باشا في سورية. وأخذ العنحوري في مقالاته التالية (بتوقيع البديع) يقسو على الائتلافيين أكثر فأكثر.

استمرت "المشكاة" على هذه الوتيرة، في الهجوم العنيف على خصوم الاتحاديين، وتفنن محرروها في إنشاء المقالات البليغة، التي أجّجت الصراع والسجال بينهما، وكثيراً ما خرجا عن إطار الحوار، وبلغا حد الشتيمة والمهاترة(18).

وتزعمت الحملة في الجانب الآخر، جريدة "المقتبس". ثم "القبس" منذ عام /1913/. وكانت لا تقل عنفاً وهجوماً.

كانت "المقتبس" تدعو صراحة إلى إقامة خلافة عربية(19). مما حدا "بالمشكاة" إلى اتهامها بالخيانة، في دعوتها إلى خلافة عربية، تحت حماية أوربا(20).

وقد انضمت الصحافة الهزلية إلى هذه المعركة، وأسهمت فيها. فبعد سبعة عشر يوماً من إنشاء "المشكاة"، أسس الائتلافيون جريدة هزلية عامة، هي "الضمير"، لتشارك في الحملة المقذعة على "المشكاة"، وتغطي بهزليتها على الجانب الجدي الرصين للمقتبس.فبدأت منذ عددها الأول في 1912/3/18، تتهكم من "المشكاة" ورئيس تحريرها العنحوري، وتشتمهما(21).

ويبدو لي، أن "جمعية الاتحاد والترقي"، لم تكن تكتفي بما يكتبه محررو الصحف الموالية لها، بل كانت تتدخل في كل شاردة وواردة، وتفرض على هؤلاء المحررين، بالقوة حيناً وبالحيلة حيناً آخر، أن يكتبوا ما تمليه عليهم، ولو كان مخالفاً لقناعاتهم.

وهكذا، لم يصبر العنحوري على الضغوط التي كانت تمارسها عليه، فلم تمض أربعة أشهر على صدور "المشكاة"، حتى استعفى من رئاسة التحرير، وبقيت الجريدة فترة شبه محلولة، لا محرر لها.

فاوضت الجمعية بعض الأدباء على استلام رئاسة التحرير، واتفقت أخيراً على بكري اللوجي (محرر جريدة بردى سابقاً). لكنّ اللوجي لم يصبر هو الآخر على الضغوط التي مارسها عليه المسؤولون، الذين أجبروه على كتابة ما لا يود كتابته، رغم أنّه اشترط عليهم لدى قبوله رئاسة التحرير، أن لا يتدخل أحد في شؤون التحرير. فقدم استقالته، ولم يكن قد أصدر سوى عدد واحد منها. وعادت الجريدة مرة أخرى دون محرر.

حاول صاحب الجريدة الاتفاق مع أديب نظمي (صاحب جريدة الكائنات سابقاً) على تسلم رئاسة التحرير، لكن الاتفاق بينهما . على ما يبدو . لم يتم(22). فتعطلت الجريدة فترة وجيزة.

شهدت الدولة بعض الانفراج، في ظل حكومتي مختار باشا وكامل باشا.

فعادت الجريدة إلى الصدور أواخر عام /1912/، منذ العدد /82/، وأصبحت تطبع في مطبعة "الإصلاح". وما زال محمد

توفيق عطار حسن صاحبها. ولكن لم يذكر اسم محررها.

تحولت إلى جريدة أسبوعية، رصينة معتدلة، حسب ما ورد في افتتاحية العدد/82/، بعنوان: "خطة جديدة لجريدتنا":

"إنها لا تميل لحزب من الأحزاب، ولا تناصر جمعية من الجمعيات، إلاّ حزب الحق وجمعيته... وإنّ أبوابها مفتوحة لرسائل المراسلين الأفاضل، من جميع الجهات، ومن أي حزب كانوا، وبأي فكر كان... إننا نجعلها ما بعد اليوم بستاناً...".

لم تستمر هذه المرحلة الهادئة من عمر الجريدة، فسرعان ما عادت عام /1913/، إلى أسلوبها السابق، في المهاترات الحادة، والهجوم اللاذع، والصراع مع "المقتبس" وخليفتها "القبس"، وزميلاتهما من الصحف المعارضة، التي تمثّل الائتلافيين وأنصار الاستقلال واللامركزية.

بدأت بسلسلة مقالات افتتاحية عنيفة، بتوقيع "البديع"، انبرت للردّ عليها صحف عديدة جدّية وهزلية، بالأسلوب نفسه.

استمر هذا التراشق بالمقالات بين الطرفين زمناً طويلاً، إلى أن فضّ النزاع بينهما تلقائياً، مع مطلع الحرب العالمية الأولى، بسبب ظروف الحرب، والأحكام العرفية، إذ توقفت الجريدة كغيرها من الصحف(23).

لم تكن الصحف فقط ضحية الأحكام العرفية، بل طال سيفها الصحفيين الأحرار أيضاً: منهم من أعدم، ومنهم من اضطهد، ومنهم من نفي.

كان نصيب سليم العنحوري، أن نفي خلال الحرب إلى الأناضول . بسبب موقفه منها . وهناك نظم ثلاثة دواوين. وما إن انتهت الحرب، وعاد من منفاه، حتى تقلب في وظائف مهمة في بيروت ودمشق. وظلّ بين الأقلام والمحابر وعلى كرسي القضاء، حتى اعتزل العمل، وانقطع إلى الراحة سنوات، إلى أن وافاه الأجل . بعد لزومه الفراش مدة . في 1933/7/10م(24).

***

الحواشي:

1 . مجلة "المسرّة" ببيروت. السنة /11/، الجزء م6/ (حزيران 1925): 327 . 336.

2 . نشر حبيب الزيات (المطبعة الأدبية ببيروت)/1890/، بعنوان "المبكيات" مجموع ما ورد في تأبين يوحنا عنحوري، وفيها ترجمته. وتحدث عنه فيليب طرازي (ج2: 199 . 200)، ووصفه بأنه من نوابغ الشبان السوريين، ومن أبرعهم في اللغة العربية، ومن بلغاء كتّابها.

ولد حنا بن روفائيل بن حنا عنحوري في دمشق، في /1863/8/29، وبها نشأ وتلقن مبادئ العلم. ثم دخل المدرسة البطريركية في بيروت، وتخرج فيها الشيخ إبراهيم اليازجي. ولما استوفى علومه ودروسه الفرنسية، عاد إلى دمشق، فأخذ يعلم الفنون العربية، في مدرستها البطريركية، وتقلب بين الكتابة التجارية والأميرية.

أنشأ مسرح الاتحاد، مع صديقه جورج ميرزا، وعرّب له أ شهر الروايات الأدبية. لكنّ هذا المشروع تعطل، فانقطع عنه، ولزم بيته مدةً، درس خلالها الفقه، وحذق فيه حذق والده. وعرّب رواية "انجلينيا" (الهوى شرك الهوان) وهي مطبوعة في جزء واحد، ورواية "شقاء المحبين"، ورواية "الأسرة المفتونة"، وهي مخطوطة، خلا النزر اليسير منها، الذي طبع في العدد الأول من مجلة "مرآة الأخلاق" التي أنشأها مع ابن عمه سليم.

سافر عام /1887/ إلى أوروبا، صحبه خاله مطران بيروت وجبيل كيريوس ملاتيوس فكّاك، وعرّج على روما، التقى الحبر الأعظم، ثم شخص إلى باريس لدراسة الطب، ونال تشجيعاً من وزير المعارف.

وحيث أنشئت مدرسة القديس يوحنا فم الذهب الشرقية، شرع يدرّس اللغة العربية فيها، وأصبح عضواً في المجمع العلمي الأسيوي، وتردد على المكتبة الوطنية بباريس، ومكتبة برلين ولندن ولَيْدُن وسواها، ونظر في نفائس كتبها ومخطوطاتها العربية، ونسخ بعضها، ومنها:

كتاب خطب ابن نباته الفارقي خطيب سيف الدولة، تتلوها خطب يسيرة العدد لأبي طاهر محمد حفيد ابن نباته . وكتاب أدب الحكماء لحنين بن اسحق العبادي . وكتاب العهود اليونانيّة المستخرجة من كتاب السياسة لأفلاطون . بعض رسائل الصابئ، والصاحب أبي القاسم بن عباد . وديوان "روضة المشتاق وبهجة العشاق" لابن الرومي وديوان ابن المعتز. كما ألّف معجماً علمياً طبياً باللغتين الفرنسية والعربية، جمع فيه أكثر من أربعة آلاف كلمة. واختصر لامية العجم للصفدي. وأتم تعريب رواية شقاء المحبين، التي صدر الجزء الأول منها في دمشق.

توفي في باريس فجأة يوم الخميس /1890/3/13، عن ست وعشرين سنة، ودفن فيها.

3 . نشر ترجمته المؤرخ عيسى اسكندر المعلوف، في مجلة "المسرة البيروتية" السنة 19 . ج8 (تشرين الأول 1933): 482 . 496.

4 . "الجنة": جريدة أنشأها سليم البستاني في بيروت، في 1870/6/11. ثم أنشأ جريدة "الجنينة" في بيروت، في 1871/2/3. و"الجنان" مجلة أنشأها بطرس البستاني في بيروت، في 1870/1/1.

5 . "حديقة الأخبار": جريدة أنشأها خليل خوري في بيروت، في 1858/1/1.

6 . جريدة "سورية الرسمية": أنشأها والي سورية في دمشق 1865/11/19.

7 . لا تُذكر مجلة "الشمس" في المجلات التي صدرت في القاهرة آنئذ. ويبدو لي أنّ العنحوري لم يصدرها، مكتفياً بجريدة "مرآة الشرق".

8 . طرازي: 2/ 52 . 55. "الآداب" جريدة أنشأها الشيخ علي يوسف في القاهرة عام 1887. ثم أنشأ جريدة "المؤيد" عام 1889.

9 . طرازي: 3/ 15 . 16.

وقد أورد الياس زخورا في كتابه "مرآة العصر": 406، ما ذكره سليم سركيس عن الجريدة بالحرف: "وفي سنة 1884 صدر قرار مجلس النظار بتعطيل هذه الجريدة مدة ثلاثة أشهر، فأخذ يناصرها جماعة من رجال البرلمان الإنكليزي، اهتماماً منهم بحرية المطبوعات، وعلى الخصوص المستر أوبراين العضو الإيرلندي. ونشرت جريدة التايمز مادار من الجدال بهذا الشأن في دار الندوة الإنكليزية. ثم صدر قرار وزاري آخر بالعفو عن هذه الجريدة، فعادت إلى الظهور بعد احتجابها مدة قليلة".

وبعد نقولا توما استلم تحريرها سليم بن عباس الشلفون، ثم اسكندر نحاس، ثم سعيد البستاني، ثم الشيخ علي يوسف. وانتشرت حينئذٍ انتشاراً عظيماً، إذ كانت تطبع أكثر من ستة آلاف نسخة. وأقبل الناس على قراءتها لمعارضتها للاحتلال الإنكليزي، ولأنها كانت أول جريدة يومية في القاهرة.

أما سبب إلغائها فهو أن سليم فارس الشدياق، الذي أتى مصر لإنشاء صحيفة "القاهرة" (1885 . 1886)، أبلغ الباب العالي . زوراً . أنّها تنشر الفصول المهيجة ضد السلطان عبد الحميد والدولة العثمانية، فطلب الباب العالي . تلغرافياً . من الحكومة المصرية إلغائها، وللحال قرر مجلس النظّار برئاسة نوبار باشا تعطيلها مؤبداً في نيسان 1886. وهكذا انطفأ سراجها في السنة الثامنة من عمرها.(طرازي:3/ 16 . 17).

10 . تولى القسم العربي من جريدة "دمشق" التي أنشأها أحمد عزت باشا العابد في دمشق، في 1879/8/9. وكان إذ ذاك محرر مقاولات مركز الولاية، "فنشر فيها المقالات السياسية والعمرانية، تعزيزاً لأركان الدستور. وفي أثناء ذلك انضم أحمد عارف بك ابن الملاّ نور الله قاضي دمشق، إلى صاحب الامتياز، فاشتركا معاً في إدارتها، ثم انتقل تحريرها بعد سنة إلى أديب نظمي واصف لمدة سنتين". (طرازي: 198/2).

11 . طرازي: 199/2 . 200. جوزف الياس: 201/1 . 202. "المسرة" ببيروت: 8/19 (ت1 1933).

12 . فوق هذه الأوسمة العثمانية، نال أوسمة أجنبية، منها: وسام القديس سلفستر، والقديس بطرس (من قداسة البابا)، ورتبة ضابط من جمعية الصليب الأحمر، ووسام الافتخار التونسي. كما صار عضواً في المجتمع الإيطالي، وفي مجمع الفنون والآداب البلجيكية، وجمعية الصليب الأحمر. وبعد تأسيس المجمع العلمي العربي بدمشق عام 1919، انتخب عضواً فيه.

13 . يذكر فيليب طرازي (2/ 55) اسم سليم العنحوري بين الشعراء الذين كتبوا في "المقتطف" التي أسسها يعقوب صروف وفارس نمر، في بيروت عام 1876.

وهم: الأمير شكيب أرسلان، وديع خوري، أحمد شوقي . أسعد داغر، حافظ إبراهيم، الشيخ إبراهيم الأحدب.

وللعنحوري مقالات كثيرة في الصحف العربية، مثل: الجنان . الجنة . البشير . لسان الحال . الهلال . الضياء . الجوانب المصرية . المجلة المصرية . الثريا . الآثار . الظاهر . الأهرام . المصباح . العصر الجديد . الأحوال . دمشق . الشام . (جريدة أسسها مصطفى واصف في دمشق، في 1896/7/22) . المقتبس . مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق.

14 . "المسرة" بيروت: 8/19/ (ت1 1933).

15 . جوزيف الياس: 119/1 . 120. ويذكر أنه لم يبق في دمشق عام 1912، سوى "المشكاة" وجريدة "جحى" الهزلية. بعدئذٍ عادت "المنتخبات" ثم "حط بالخرج" لأنهما أصبحتا اتحاديتين (م.مس: 124/1).

16 . م.س: 117/1، 134 . 135.17.

17 . "الصحافة العربية" . نشأتها وتطورها":.208

18 . جوزف الياس: 1/ 135.

19 . "المقتبس": 383 (1910/5/20) . 959 (1912/8/8).

20 . "المشكاة": 19 (1912/4/23) . 120 (1913/11/7).

21 . جوزف الياس: 118./1

22 . م.س: 111/1، 135. "الاتحاد العثماني" بيروت (1912/7/6).

23 . م.س: 136./1

24 . ترك سليم العنحوري كتباً ودواوين كثيرة: **مؤلفاته المطبوعة:**

. "كنز الناظم ومصباح الهائم" أو "القلائد الدريّة في فوائد اللغة العربية": وهو نسيج وحده في مرادف اللغة العربية وفقهها وجمع أوابدها. طبع ببيروت 1878.

. "سحر هاروت": وهو أول دواوينه الشعرية. طبع في دمشق 1885.

. "بدائع ماروت" أو "شهر في بيروت": ديوان شعر. طبع في بيروت 1886. في 112 صفحة.

. "الجوهر الفرد" أو "الشعر العصري": يبدو أنه النبذة الأولى من شعره، بعد "كنز الناظم"، فقد فرغ من نظمه عام 1887، ولم ينشره إلاّ سنة 1904. وهو في 132 صفحة.

. "السحر الحلال": نشر بعضه في مجلة "الشتاء" بالقاهرة، وسماه "السحر والخمر".

. "آية العصر": وهو نبذة خامسة من شعره المنظوم سنة 1904 . طبع في مطبعة المعارف بمصر.

. "حديقة السوسن": في المرأة وآدابها. نشرها في مجلة "الضياء".

. الانتقام العادل": رواية.

مؤلفاته غير المطبوعة:

. "عكاظ في شؤون العرب قبل الإسلام": وصف فيه حال العرب المدنيه والأدبية، باحثاً في لغتهم وآدابهم وأخلاقهم وعاداتهم وثقافتهم. وهو جواب على اقتراح ملك اسوج ونروج،

. "الشعر العلمي" أو "العلم في الشعر": وهو ديوان فسرّ ألفاظه وتوجّه بعناوين.

. "المسألة الشرقية": أبحاث تاريخية باللغة التركية.

. "رواية هند وعصام": تمثيلية نثرية شعرية.

. "رواية أشيل": تمثيلية عربّها له فرنسيس تراك عن الفرنسية، فسبكها بأكثر من ألف بيت من الشعر ومثّلتها بعض الجمعيات الخيرية في دمشق وبيروت.

. "كتاب في أعضاء الإنسان": أبحاث لغوية.

. "ترجمة المعلم بطرس كرامة": نشرت ترجمته في مجلة "المسرة" ببيروت.

وهذه الكتب المخطوطة أحرقها أهل بيته خوفاً، حين نفي إلى الأناضول، خلال الحرب العالمية الأولى،.

ـ وفي منفاه صرف سنة وأربعة أشهر (من كانون الأول 1917، إلى آخر نيسان 1919) في نظم ثلاثة دواوين: "فلسفة الخيال" و"نهضة الشعر"، و"مرآة الانقلاب". رآها المعلوف عنده بدمشق بخط يده.

(جوزيف الياس: 111/1 . فيليب طرازي 198/2 . 199، 52 . 55)،.

المصادر:

1 . عيسى اسكندر العلوف، في مجلة "المسرة" ببيروت: 6/11 حزيران1925): 327 . 336.

2 . عيسى اسكندر المعلوف، في مجلة "المسرة" ببيروت: 8/19(ت1933): 482 . 496.

3 . فيليب طرازي. "تاريخ الصحافة العربية" (المطبعة الأدبية ببيروت): ج1 . 2 (1913)، ج3(1914)، ج4 (1933).

4 . أديب مروّة: "الصحافة العربية . نشأتها وتطورها" (دار الحياة ببيروت)، ط1(1961).

5 . جوزيف الياس. "تطور الصحافة السورية في مائة عام 1865 . 1965.

(دار النضال ببيروت) ط1 (1982).

6 . حبيب الزيات. "المبكيات" (المطبعة الأدبية ببيروت) .1890

7 . خير الدين الزركلي "الأعلام" : ج3 /178.

الدكتور سهيل الملاذي-

□□

قراءات... قراءات... قراءات

البقاء / الرحيل في مجموعة

إن توظيف النص الشعري لدى محمود درويش يأخذ خصوصيته حين يكون الصراع بين بقائه ورحيله، وبين مقاومته لفعل الرحيل في محاولة إثبات وجوده، وبين رحيله عن أرضه، تتصاعد فاعلية الكلمة في شعره حتى تصبح الكلمة . الفعل أو كما يقول "ربما يكون كل تاريخي الشعري، هو بناء وطن بالكلمات، لأن هذا هو عجزي وهذه هي قوتي، أنا لم أسع إلى ذلك ولكني أقبل ذلك، أقبل أن استخرج من ركام غياب، وجوداً معنوياً بالكلام، إنني أحاول أن أبني لنفسي ولشعبي وطناً معنوياً بالكلام، إن الواقع يعاد تشكيله بالشعر" (1)

وفي هذه المجموعة التي اتخذناها أنموذجا للدراسة سنحاول أن نكشف عن عمل تلك الثنائية في شعر درويش وإن بدا واضحاً وكما بينا حالة اليأس/ الأمل التي يعيشها الشاعر من خلال نصه إذ على الرغم من كثافة اليأس وعتمته، أضاء الأمل وأشرقت روح الإبداع على نصوصه الشعرية، فأول ما يمكن ملاحظته هو عنوان القصيدة الأولى (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي).

فالجزء الأول أعني "أحد عشر كوكباً" يبدو مشرقاً، لأنه يحيلنا إلى رؤيا النبي يوسف (عليه السلام) الرؤيا التي أصبحت حقيقة، والتي كانت استباقاً لمحاولة تغيب يوسف من قبل اخوته، وإلقائه في (الجب)، لكن يوسف (عليه السلام) كان أمراً إلهياً محتوماً، ليكون سيد تلك الأرض، لكننا في المقابل نقرأ الجزء الآخر من العنوان إذ يحيلنا (على آخر المشهد الأندلسي) الأرض العربية الإسلامية التي ضاعت من أيدي المسلمين، بل آخر مشهد على رحيلهم، ذا ترتبط الأندلس في شعر درويش بالأرض العربية المسلوبة. فتبدو اللحظة الأولى مشرقة في حين يغيب ذلك كله في اللحظة التي تصبح رحيلاً ونهاية، ولعل هذه لم تكن المرة الأولى التي استخدم فيها درويش الموروث الديني، ولاسيما في قصة يوسف (عليه السلام).

ففي ديوان (هي أغنية، هي أغنية)، كان قد كتب نصاً تحت عنوان (أنا يوسف يا أبي) لكن هناك فرقاً بين النصين، نتيجة لتطور تجربة محمود درويش التي لا تقف عند حدود بل هي مستمرة في تجددها وإبداعها كما بين هذه المسألة باحث، إذ يقول: بدأ درويش مرحلة تميزت بالاتكاء على الموروث استخدام القناع والمرأة بنسج نصوص ذات بنية تتوالد في فضاء نصوص أخرى، فقد استلم درويش حكاية النبي يوسف وجسدها لحظة غنائية مثقلة بالحزن، قادرة على الجمع بين الخاص والعام، وإن كانت حركة (الأنا) فيها تتصاعد لتظل محكومة بسقف السور القرآنية التي تجيء مؤشراً على علاقة خلاقة بين المواقع والحلم، أما في ((أحد عشر كوكباً)) فيعود درويش ليستلهم حكاية النبي يوسف على نحو مغاير، إذ تخبو الحكاية، وينطفئ الحلم وتتراجع من كونها قناعة تشي بالتمييز والفردة لتشكل خلفية المشهد الحزينة وتوجيه سيره. ويكون امتزاجها البعد الأندلسي مؤشراً على طبيعة العلاقة بين لحظتين متغايرتين، تشير الأولى إلى الصعود، في حين تنذر الأخرى بالانهيار (2) في المقطع الأول الذي تتألف منه

القصيدة *(في المساء الأخير على هذه الأرض)*

تقرأ:

وزمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أوابنا

فادخلوا، أيها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرنا *(3)*

فالزمان القديم هو زمن الدولة العربية في الأندلس، نلاحظ أن هذا الزمان قد سلم زماننا مفاتيح الخروج من أرضه وهو من باب التشخيص، لذلك يوجه خطابه للفاتحين على سبيل السخرية، ونداؤه وأمره بدخول المنازل والتلذذ بشرب نشوتنا وقدرتنا.

فقد جاء في فعل (ادخلوا، اشربوا) في محاولة إيقاظ الهمم في النفوس وإلا فمن المستحيل أن يطلب صاحب الأرض من الغزاة أن يدخلوا أرضه ويسلبوه منزله. وعند دخول الغزاة أرضه، كان لابد أن نخرج منها ونرحل:

فادخلوها لنخرج منها تماماً، وعما قليل سنبحث عما

كان تاريخنا، حول تاريخكم في البلاد البعيدة

وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس

ههنا أم هناك؟ على الأرض... أم في القصيدة؟ *(4)*

نرى أن فعل الأمر (بالدخول) يمارس حركة أخرى في كونها موجه إلى المخاطب، فالدخول هنا يساوي الخروج نهائياً ماذا سيحدث من عملية الخروج/ الدخول؟ أن الرحيل ليس عن الأرض فحسب بل عن تاريخ وجودنا ليحل مكانه تاريخكم فتصبح البلاد بعيدة وتنتصر (أنتم على نحن). إنه الرحيل من أندلس الحلم العربي أندلس الكلمة والقصيدة، إنه صراع النفس بعد رحيلها عن أرضها ودخولها في عتمته الرحيل، فتبدو حركة خروجنا تساوي حركة دخولكم ليتحول البقاء لكم أي الحضور، بعد أن كان لنا، ويكون الرحيل.

(الغياب) لنا عد أن كان حضوراً وتلك العملية تقودنا إلى السؤال عن مصيرنا وعن أنفسنا فالبحث هو لمن فقد شيئاً، ونحن فقدنا بهذا الرحيل أغلى شيء عندنا هو تاريخنا وأرضنا ليزرع فينا هذا التساؤل آلاف الاحتمالات ويصبح مصيرنا بين (الكلمة . الفعل).

لكن إصرار الشعب على البقاء لأنه جوهرة القضية لديه يعود ليدخل في جدل مع الرحيل فيقول في المقطع (لي خلف السماء سماء):

سأخرج بعد قليل

من تجاعيد وقتي غريباً عن الشام الأندلس

هذه الأرض ليست سمائي، ولكن المساء مسائي

المفاتيح لي، المآذن لي، والمصابيح لي، أنا

لي أيضاً، أنا آدم الجنتين، فقدتهما مرتين.

فاطردوني على مهل،

واقتلوني على عجل،

تحت زيتوني،

مع لوركا.... *(5)*

إن محاولته في البقاء بالرغم من الرحيل، تخرجه من زمانه غريباً عن أرضه المسلوبة، هذا الخروج يعني البقاء في الزمان الجديد والرحيل عن المكان فعبارة (هذه الأرض ليست سمائي) إشارة إلى خروج من المكان. في حين تكون جملة (ولكن المساء مسائي) بقاء في الزمان، فهو يخرج من عتمته ليثبت حضوره وتألقه وسط هذا الزمان، إذ نلاحظ انطلاق مخيلة الشاعر مكتفية بـ (الأنا) لتفرض حضورها على الزمان (المفاتيح لي، المآذن لي، والمصابيح لي، وأنا لي أيضاً، أنا آدم الجنتين)، لذلك كله فإن طردكم إياي أو قتلكم إياي لا يعني غيابا بل يعني حضوراً متخذاً من (لوركا) الشاعر الإسباني رمزاً للتضحية والبقاء على الرغم

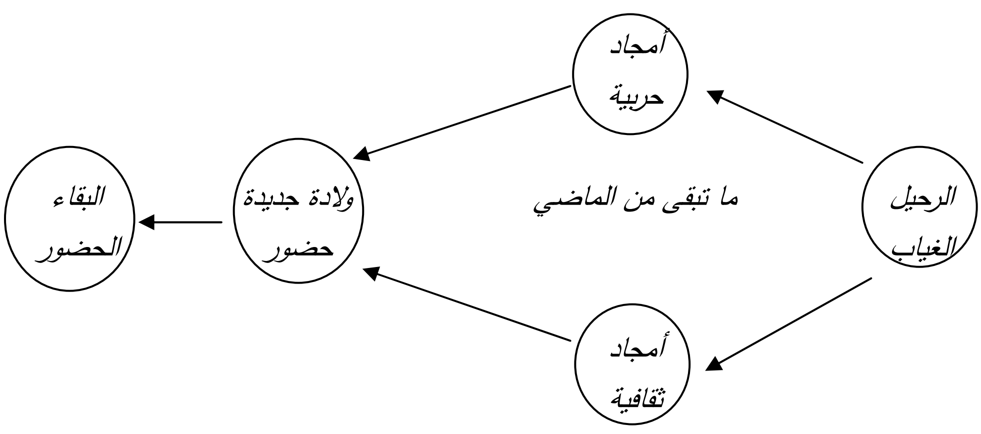
من قساوة الظروف، ومن شجر الزيتون رمزاً لأرضه، ويعلق أحد الباحثين عن استخدام محمود درويش شجر الزيتون دون شجر البرتقال المعروفة به فلسطين في أن قريته كانت تشتهر بالزيتون مما يجعل لتوظيفه خصوصية، فضلاً عن أن الزيتون هو رمز السلام المتصل بالازدهار والاخضرار ورمز الحياة الخضراء المتألقة المنتجة في كل الميدان(6).

لقد امتلك الشاعر أسباب البقاء في هذا الزمان من خلال (الأنا) مساهمة في تصعيد طاقة اللغة الشعرية نحو أفق يملؤه الضوء والنور، خالقة من عتمته حضوراً ووجوداً جديداً، إذ نجد (تجاعيد وقتي، سأخرج) ثم (سماء، مسائي، المفتاح لي، المآذن لي، المصابيح، وأنا لي، أنا آدم الجنتين، اطردوني، اقتلوني، زيتوني) إن الجمل الاسمية المتكررة الغالبة على النص تدل على الثبات والاستقرار، إن حضور (أنا) الشاعر على الرغم من محاولة تغييبها بالطرد والقتل تفرض بقاءها في الزمان على الرغم من محاولتهم في تغييبهم عن المكان.

أما في المقطع الخامس (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف)، فالشاعر يعد جوهراً وليس عارضاً لهذا الزمان، لأنه يمتلك الزمان الذي لم يبق له إلا الماضي لينطلق من بقاء الماضي في محاولة الولادة والبقاء الجديدة فنقرأ:

لم أكن عابراً في كلام المغنين.. كنت كلام
المغنين، صلح أثينا وفارس، شرقاً يعانق غرباً
في الرحيل إلى جوهر واحد. عانقيني لأولد ثانية
من سيوف دمشقية في الدكاكين. لم يبق مني
غير درعي القديمة، سرج حصاني المذهب لم يبق مني
غير مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة، والترجمات... (7)

إن هذا الرحيل/ الغياب يترك الشاعر أمام مواجهة صعبة أنه لم يكن شخصاً عابراً، لم يكن شكلاً، بل شكلاً ومضموناً في الكلام، لذلك فقد أضاع التاريخ أضاع الاتجاه لكن بقاءه يكون في عناق أرضه لتكون الولادة الجديدة بعد ذلك الرحيل. الولادة القادمة من رحم الماضي، الماضي المشرق الذي يحاول أن يجعل الشاعر ينير لحظة الزمن الحاضر أن غياب الشاعر ورحيله في هذا الزمان يتكأ على الماضي يولد من جديد من بطولة قديمة كانت للعرب، وذلك يدعوه أن يسترجع ما تبقى من ذلك الزمان، فهو يستذكر أمجاد العرب البطولية والفكرية المتمثلة بذكر الدرع والسرج والحصان أدوات الحرب، المخطوطات والكتب متمثلة بابن رشد، كتاب طوق الحمامة، هذا هو المستوى الفكري والثقافي الذي يضيء فضاء الشاعر المعتم، إضاءة ونورا يأتيان من الماضي ليولد منها وسط غيابه في فعل الرحيل.



إننا نرى تفاعلات النص من خلال علاقاته تقود إلى فاعلية عالي للحضور عن طريق الولادة أو كما يقول درويش "أنا أؤمن أن فاعلية الشعر تكون في التفاعلات الداخلية البطيئة المتواصلة وليست في إحداث الانفجار" (8).

أما في قصيدة (خطبة الهندي الأحمر . ما قبل الأخيرة . أما الرجل الأبيض) يبدو الشاعر أكثر تمسكاً بالبقاء في أرضه وعدم قدرته على الرحيل حتى لو اقتسم كل شيء مع الغريب كما أنه يعلن توحده مع أرضه وطبيعتها إذ يقول:

لنا ما لنا ... ولنا ما لكم من سماء

لكم ما لكم... ولكم ما لنا من هواء وماء

لنا ما لنا من حصى... ولكم ما لكم من حديد

تعال لنقتسم الضوء في قوة الظل، خذ ما تريد

من الليل، واترك لنا نجمتين لندفن أمواتنا في الفلك

وخذ ما تريد من البحر، واترك لنا موجتين لصيد السمك

وخذ ذهب الأرض والشمس، واترك لنا أرض أسمائنا

وعد يا غريب الأهل... وابحث عن الهند (9)

إن جدل البقاء/ الرحيل يتشكل في تلك الأسطر الشعرية بين الضميرين (نحن/ أنتم) ثم (أنت/ نحن) من خلال اقتسام عناصر الطبيعة (السماء، الهواء، الماء، الحصى، الحديد، الضوء) ولو لاحظنا تلك الأسماء لوجدناها دالة على النور والضوء فكيف تمت القسمة لقد وجه المخاطب إلى المخاطب أمر المجيء لقسمة الضوء بقوة الظل كيف يمكن أن يكون الظل أقوى من الضوء ونحن نعلم أن قوة الضوء تطرد الظل؟ وهل يمكن أن يكون للظل قوة؟إن وجود الغريب على أرضه جعل الظل يكون له قوة، لأن هذا الغريب هو غيب على حين (نحن) حضور وضوء فما دام لكم حق هنا فإن الضوء لابد أن يفرض حضوره على الظل، وهذا ما حدث فعلاً في نهاية الأسطر (عد يا غريب إلى الأهل). إن حركة الفعلين (خذ، اترك) تبدأ حركتهما نزولاً من الليل وصولاً إلى الأرض:

خذ ما تريد من الليل/ اترك لنا نجمتين

خذ ما تريد من البحر/ اترك لنا موجتين

خذ ذهب الأرض والشمس/ اترك لنا أرض أسمائنا

كيف يكون الظل بقوة الضوء (الضوء/كل)، (الظل/ جزء) عندما تأخذ الليل وما تريده منه اترك جزءاً صغيراً مضيئاً (نجمتين) وعندما تأخذ ما تشاء من البحر اترك جزءاً صغيراً جداً ومضيئاً (موجتين) وعندما تأخذ (ذهب الأرض) اترك لنا (تاريخ هذه الأرض)، وهو تاريخ مضاء أيضاً. فالبقاء لمن يمتلك ذلك الحضور الروحي وليس المادي، ولو في جزء صغير. إن هذا الحضور يقتلعك من حضورك المادي ليلقي بك أيها الغريب في عملية البحث والغياب، إنه الحضور الذي يستجلي غياباً "إنه لحضور غائب بإشارة رهن الغياب، لعبة الحضور والغياب، هذه ميزة (اللغات البعيدة) لغات المستبطنين الذين يرصدون مراوحين بين الحلم والواقع مسقطين الحلم الحنين على الزمن الآتي" (10).

فرحيل الشاعر عن أرضه أصبح مستحيلاً مهما كانت الظروف، لأنه هو وشعبه قد توحدوا، فيقول:

يقول الغريب كلاماً غريباً، ويحفر في الأرض بئراً

ليدفن فيها السماء، يقول الغريب كلاماً غريباً

ويصطاد أطفالنا والفراش، بماذا وعدت حديقتنا يا غريب

بورد من الزنك أجمل من وردنا؟ فليكن ما تشاء

ولكن، أتعلم أن الغزالة لا تأكل العشب أن مسه دمنا؟

أتعلم أن الجواميس أخوتنا والنباتات أخوتنا يا غريب؟

فلا تحفر الأرض أكثر! لا تجرح السلحفة التي

تنام على ظهرها الأرض، جدتنا الأرض، أشجارنا شعرها
وزينتنا زهرها. "هذه الأرض لا موت فيها" *(11)*

هذه الأرض التي صار غريباً عليها من أخرجنا منها. ليحاول هذا الغريب أن يدفن سماءها ويقتل الأطفال والفراش الذي جعل الورد الأحمر رمزاً للقتل والذبح للدم الذي يسيل عليها، وترفض الغزلان أن تأكل عشبها بعد ذلك، لأنها تعرف أنهم أصحابها. فحتى الحيوانات الجواميس، الغزالة، السلحفاة، بل حتى النباتات مصممة على بقائهم فلا داعي أن تحاول بالمزيد من الخراب لها لأنها جدتهم وشعرهم أشجارها وزينتهم زهرها، "فمحمود درويش فضلاً عن ذلك كله يصور لنا الطبيعة وهي تعكس الحالات النفسية التي يمر بها، فالطبيعة تأخذ منه كما تعطيه.. لقد أعطته إيماناً بالتجديد والقدرة على مغالبة الموت، وهو يعطيها هنا ما في نفسه. ففي حالة حزنه نرى الطبيعة حزينة" (12).

لكن هناك مستوى آخر لتلك اللغة الشعرية يسطع بين هذه الأسطر يبدو أكثر إشراقاً وتألقاً، إذ يكرر ضمير المتكلمين (الجماعة) خالقاً إيقاعاً يعزف سمفونية لهذه الأرض (أطفالنا، وردنا، دمنا، أخوتنا، جدتنا، أشجارنا، زينتنا) ثم الاستفهام الاستنكاري الذي خرج لغرض الإثبات وليس النفي البقاء وليس الرحيل في الفعل (أتعلم) الذي يكرر مرتين أو يكرر معه الاستفهام (أتعلم أن الغزالة...، أتعلم أن الجواميس..)، وتعلم من أفعال اليقين يعني أنك تعلم جيداً كل هذا. فلماذا تحاول تغييب حضورنا وقتل أطفالنا، والملاحظة أن الفعل (تعلم) جاء بعده (غزالة، جواميس) أي حيوانات ليؤكد لنا الغريب يعلم جيداً حتى توحد الحيوانات معنا وليس الأرض فقط "جمال هذا الوطن" الأرض قد ملكت على الشاعر لبه، فقد صار كل شيء في هذه الأرض مثار اهتياجه وتعلقه واغتباطه وحزنه، وصار كل عرق وكل زهرة أو حبة حنطة صارت كلها وسائل تعبير عن الصراع الدفين الطويل بين الشاعر . الوطن، والقدر . المجتمع الدولي"(13).

لكن محمود درويش لا يكتفي بالأرض وعناصرها، بل حتى التوحد مع الحيوانات وهذه مرحلة جديدة يدخلها شعر درويش فنقرأ (أتعلم أن الجواميس أخواتنا) وكذلك النباتات إن الشاعر يعلن تماهيه وتصوفه مع الأرض وما يخرج منها وما يدب عليها نلاحظ الفعلين المضارعين (لا تجرح، لا تحفر) كليهما موجه إلى المخاطب فهو يطلب منه أن لا يمارس سلطة العدوان والانتقام في هذه الأرض، لأنه لا يشعر بألم الجرح فقد توحد معها. "إنما يريده هو أن يتوحد مع الأرض، وليس الطبيعة... مع الأرض في اتصالها المباشر مع الإنسان وفي موتها وبعثها المتجددين على هيئة الإنسان وصوته" (14)، وفي المقابل نجد فعل المضارع (لا تأكل) موجه إلى الغزالة خالياً من أداة الجزم فهذه الغزالة دون أن يأمرها ومن إرادتها لا تأكل العشب الذي يمسه دمنا لأنها تحس بذلك من خلال مرحلة التوحد معها.

إن بقاءه في هذه الأرض له أسبابه كما ذكرنا، غير أنه في نهاية هذه الأسطر (أرض جدتنا) فيتقدم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية الثالثة (جدتنا الأرض . أشجارنا شعرها . زينتنا زهرها) ليشعر بما تمثله هذه الأرض من أهمية لهم وهذا يعني أنه يطبق التوحد لغة وفكراً "لأن الأرض روح جدي وهي أيضاً روح كل الفلاحين الفلسطينيين فالأرض ليست قطعة من تراب، بل هي أكثر من ذلك، معاء الهوية وجلد لروح" (15) هكذا يصبح المستعمر غريباً مهما حاول أن يبقى في الأرض فإن البقاء الحقيقي لمن يجسده حضوره في كل شيء من هذه الأرض فمهما حاول الغريب . المستعمر أن يغيب أهل الأرض، فإن حضورهم يسطع من عتمة ذلك الغياب ليمثل أعلى درجات الحضور، بل يصبح المستعمر على المستوى النفسي هو الغائب ويصبح الوطن . الشعب هو الغائب الحاضر.

***

الهوامش:

(1) عندما يجيب الشاعر عن أسئلة شعره وفي حديث خاص مع محمود درويش: فرج شوشان. مجلة لوتس اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا عدد خاص بالملف الفلسطيني، 1988م، ع 56 . 66: 254.

(2) السيرة في إطار الشعر العربي قراءة في ديوان محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيداً. خليل الشيخ، مجلة أبحاث اليرموك، مج 16، ع2، 1988 م: 142 . 143.

(3) الديوان، مج 2: 476.

(4) م. ن: 476

(5) الديوان، مج 2: 480

(6) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة: 186 . 187.

(7) الديوان، مج 2: 484

(8) عندما يجيب الشاعر عن أسئلة شعره. حديث خاص مع محمود درويش، فرج شوشان، مجلة لوتس اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا، عدد خاص بالملف الفلسطيني، ع 65. 66، 1988م :296.

(9) الديوان، مج 2: 503 . 504

(10) حركية الإبداع، دراسة في الشعر الحديث. خالدة سعيد: 127

(11) الديوان. مج 2: 507

(12) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة: 114

(13) فصول في نقد الشعر العربي الحديث: 154.

(14) م. ن. : 150

(15) عندما يجيب الشاعر عن أسئلة شعره، حديث خاص مع محمود درويش، فرج شوشان، مجلة لوتس، اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا، عدد خاص بالملف الفلسطيني، ع 65 . 66، 1988م: 252.

د. فاطمة عيسى جاسم ـ العراق

قراءات... قراءات... قراءات

صلاح فضل في

(تحولات الشعرية العربية)

مثلما يغرق الطوفان ما قبله، أغرق طوفان القرن العشرين ما قبله من التاريخ الشعري.

ابتداءً بحركة الإحياء التي شرعها البارودي، وانتهاءً بحداثة مجلة شعر وبداية قصيدة النثر مروراً بشوقي وورومانسية جبران

المتكسرة ومدرسة الديوان وأبولو.

وثورة شعراء التفعيلة.

يلاحظ صلاح فضل القضايا التالية في رصده للحركة الشعرية في القرن العشرين.

1-بطء الملاحقة التعليمية في المناهج المدرسية لحركة التجديد الشعري حيث يتوقف معظمها أمام الفترة الإحيائية عند منتصف القرن ولا تعترف على الإطلاق بالحداثة وقصيدة النثر.

2-الموقف الإعلامي الذي يضاعف الالتباس والتشتت من خلال النظر إلى القضية على أنها حروب شعرية، وليست اتجاهات قابلة للتعايش.

3-كثرة اختراق النماذج الأجنبية للشعر العربي دون تمثل ناضج لها، حيث تبدو كأنها ترجمات ركيكة لأشعار قادمة من قارات أخرى.

ويأخذ صلاح فضل كذلك استقلال الشعراء عن الوظيفة الخطابية والتحول باتجاه الباطنية والداخل. وكذلك يرصد ابتعاد الشعر عن دوائر السلطة، وممارسة التعبير عن المنظور الفردي للحياة.

-ويتوقف صلاح فضل عند ظاهرة المسرح الشعري، الذي نما بفعل التواصل مع الآداب العالمية، ابتداءً من شوقي وعزيز أباظة إلى صلاح عبد الصبور ولكن اعتماد المسرح على ثقافة ديمقراطية، لم يلبث أن حدّ من هذا التيار وجمّدته.

-كذلك دخول أجناس أخرى كالقصة والرواية في حركة تنافسية مع الشعر حيث أغرى ذلك العديد من الشعراء بالتحول إلى كتابة الرواية مثل الشاعر ابراهيم نصر الله، وإن دخول الثقافة البصرية بشكل كاسح ومثير أدى إلى تحويل الأضواء عن الشعر بمقدار ما فتح أبواباً سحرية للشهرة من خلال الشعر الغنائي، ويشير صلاح فضل إلى عشرات الكتاب المتواضعين قدراً، ربحوا مادياً وإعلامياً بشكل لا يتناسب مع إبداعهم القاصر.

إن حلم الحداثة لم يتحقق في تيار واحد، ولا مرة واحدة، بل غزا الشعر العربي بموجات متلاحقة، انبعثت من مراكزه الكبرى في العراق والشام ومصر قبل أن تنداح إلى مختلف أرجائه.

وبعد أن ينتهي صلاح فضل في هذا العرض الموجز لمسيرة الشعر العربي الحديث، يتوقف عند أربع نقاط، يعتقد أنها مأزق الحداثة الشعرية اليوم.

أولاً: تسارع إيقاع التحولات الشعرية، بحيث سبقت الجمهور بمراحل عدة، مما أدى إلى حدوث قطيعة حادة بينها وبين عامة القراء.

ثانياً: التنازل عن الوظائف الشعرية القريبة للمجتمع خاصة الإعلامية والتربوية التواصلية، بحيث لم يبق للحداثة سوى مسؤولياتها في تجديد اللغة، وتنمية طاقاتها التعبيرية، وهي وظائف لا تشغل عدداً كبيراً من الناس اليوم.

ثالثاً: الانقطاع التام عن البنية العمودية، بالانقلاب إلى قصيدة النثر ولكن قصيدة النثر لا تصلح أن تكون بديلاً تاماً عن الشعر العربي بمختلف تنوعاته ودرجاته.

رابعاً: بمقدار ما كان القرن العشرون العصر الذهبي للشعر العربي بعد العصر العباسي، بمقدار ما آل المشهد الشعري في نهاية القرن إلى الصناعة.

وفي نهاية المقدمة يطالب صلاح فضل المبدعين والنقاد، باجتراح مسالك جديدة وجريئة في فتح قنوات تواصل جمالي مع الجمهور لأن الشعر بمثابة شفرة وراثية للروح العربية في القرن العشرين.

وسألجأ الآن إلى عرض بيبلوغرافي لمقالات الكتاب، للوقوف أمام المحطات التي يصفها صلاح فضل كتحولات في مسير الشعرية العربية:

-التحولات المبكرة: ارتحالات شوقي-رؤية العيد بين المتنبي وشوقي

-تحولات منتصف القرن: ضمير الأنثى في شعر نزار قباني ومديح النساء.

-استراتيجية الخطاب الشعري عند خليل حاوي "لبنان".

-شعرية الوطن: عبد الوهاب البياتي "العراق".

-شعرية محمد الفايز "الكويت"

-الخطاب القومي في الشعر الأردني المعاصر: عبد الرحيم عمر- عز الدين المناصرة- إبراهيم نصر الله.

-شعرية القرشي، عاشق النيل "السعودية"

-التحولات الراهنة: عبد العزيز المقالح في كتاب صنعاء "اليمن".

-كمال نشأت ورومانسية نهاية القرن "مصر".

-أصوات التراث في نبرات اليوم: محمد إبراهيم أبو سنة "مصر".

-اكتشاف شعرية الحياة: إبراهيم نصر الله يكتب باسم الأم والابن.

-أراهن على هذا الشاعر: أحمد بخيت "مصر".

-عندما يتدفق الشعر بشراهة، شريف الشافعي "مصر".

-شعرية فرسان الثغر: فوزي خضر-أحمد فضل شبلول- صلاح اللقاني- د. فوزي عيسى "مصر-الاسكندرية".

-عالية شعيب ومحاكمة الشعر "الكويت".

-موسى حوامده في شجري أعلى "الأردن".

سأبدأ من العنوان "تحولات الشعرية العربية"، وأتوقف عند كلمة "تحولات" إن هذه الكلمة تعني وقائع أو مجموعة أحداث من الوزن الثقيل، تستوقف الإنسان بحيث ينظر لها كتحولات، ولكن هل التحولات هي الشيء الذي وقع من أحداث بالفعل على أرض القصيدة العربية، أم أن التحولات تنمو في عالم الغيب، وتنتمي للفردوس المستحيل، فالوقائع لا توجد خارج الذهن، ولكن الذي يوجد فقط تعليقنا ووجهة نظرنا تجاه هذه الوقائع.

يقول صلاح فضل إن هناك تحولات شعرية، ولكنه لا يستند في كتابه إلى نماذج تطبيقية مناسبة لما يصرح به في مقدمة الكتاب، فلا بد من وجود معيار لدراسة التجارب الشعرية وإلا فكيف نميز بين شاعر قوي جدير بالدراسة والنقد، وشاعر ضعيف لا يصلح لأن يكون موضوعاً للدراسة في كتاب يتحدث عن "تحولات الشعرية العربية".

بغض النظر عن الموقف الفكري، والأسلوب الذي يستخدمه الشاعر، يجب أن نبحث عن الجديد الذي يطرحه الشاعر، ومدى الخصوبة التي يتمتع بها النص الشعري المعادل، فالشاعر القوي هو الشاعر الذي يفرض نفسه ويوقف الزمن بغض النظر عن المساعدات الخارجية التي يتلقاها، فالشعراء كالدول يتساوون في ذلك فالمساعدات تدمر الاقتصاد الوطني، وكذلك المساعدات النقدية الاحتفالية والتسمين الجائر يدمر الشاعر.

سأتوقف عند عدد من التحولات التي يقترحها صلاح فضل.

شعرية فرسان الثغر

لا يقدم صلاح فضل في مقالته شعرية فرسان الثغر مبرراً مقنعاً لأن يدخل هؤلاء الشعراء الشباب -وليس في ذلك انتقاصاً من مقولة الشاعر الشاب-في دائرة التحولات الخاصة بالشعرية العربية، بل إن الأمر على عكس ما نتوقع، فالملتقى الذي احتفل بالشعراء الأربعة في الاسكندرية هو الذي دعاه للتعليق على هذه التجارب، فناقدنا لم يقم بفعل الاختيار، رغم أن العنوان "تحولات الشعرية العربية".

يفترض القيام بمسح شامل للمشهد الشعري العربي من المحيط إلى الخليج للوقوف عند منجزات الربع الأخير من القرن العشرين على الصعيد الشعري، حيث يحصل صلاح فضل على أسوأ اختياراته عندما يتناول هذه الفترة بالدراسة.

في مقدمة الكتاب يشبه صلاح فضل القرن العشرين بطوفان نوح الذي أغرق ما قبله وهذا كلام مفيد، يحتمل الحقيقة إلى حد بعيد، ومحطاته الأولى في قطار التحولات. قد تكون موفقة "شوقي- نزار قباني- البياتي- خليل حاوي" ولكن مع تقدم القطار يميل المشهد الشعري إلى الضبابية من خلال المزاجية والقصدية التي لا تخفي نفسها.

في بداية مقالته "شعرية فرسان الثغر" يقول أنهم أربعة فرسان كبار من شعراء الإسكندرية، وبعد عدة أسطر يجعلهم من أبرز الشعراء المصريين وأكثرهم خصوبة وثراء في الفضاء الإبداعي للثغر المصري، ويختار صلاح فضل المجموعة الأخيرة لكل واحد منهم "حتى يشير إلى النقطة التي وصل إليها".

فالشاعر الأول: فوزي خضر في ديوانه "من سيرة الجواد المعاند" هو الذي فرض نفسه على الصورة "لوعيه الشديد إلى درجة الهوس بفكرة التسابق الشعري وتمثله العميق لمسيرة الزمن، وحرصه المفرط على التقدم حتى لا يضيع معنى اسمه في الفوز... والنجاح المدوّي".

إن مفهوم التجاوز وفق صلاح فضل هنا لا يعني تجاوز الشاعر لذاته بغية دخوله إلى عوالم شعرية جديدة، فمفهوم التجاوز هنا يقترن بالتسابق الذي يفيد المفاضلة بين الشعراء الآخرين وليس تجاوز الذات، خاصةً إننا نجهل السيرة الذاتية الشعرية للشاعر فوزي خضر، فكل ما لدينا هو مجموعة شعرية وحيدة.

إن التنافس محرك إبداعي يشترك فيه الشعراء جميعاً، فهم في سباق عنيف، يؤرقهم الموت العضوي، فيستعصمون بالموت الذي يأتي ولا يأتي، يستعصمون بالوجود، ورغم احترامي للشاعر فوزي خضر أجدني مستجراً لمقارنته مع محمود درويش، وذلك من وجهة نظر محددة فقط، هي التي يركز عليها صلاح فضل، لقد قدم درويش تجربة غنية وثرية تمتد على نحو نصف قرن، وشهدت هذه التجربة تحولات عنيفة، واتسمت بقدرة هائلة على التجاوز تراوحت بين تقمص الوطن الضائع في بداياته ثم النفي الطوعي للذات الشاعرة خارج الوطن وانتهاءً بمحاورة الآخر ذي الفضاء المشترك والمختلف فيه وكذلك الإحساس الفجائعي بالموت "جدارية محمود درويش" فدرويش تجاوز نفسه مراراً، وتجاوز زملاءه "شعراء الأرض المحتلة" ومع ذلك صلاح فضل لا يذكر محمود درويش وتجربته الفذة في التجاوز، ألا يستحق درويش أن تخصص له محطة في قطار التحولات؟!

ألا يستحق مقالة واحدة؟!

رغم وجود عشرين محطة في قطار "تحولات الشعرية العربية".

الشاعر الثاني: أحمد فضل شبلول في ديوانه "الطائر والشباك المفتوح" إنه شاعر يعنى باستحضار روح الأب "فالطائر يرمز إلى روح الأسلاف التي يدين لها الشاعر بالحب والولاء كما تتجسد في أبيه على وجه التحديد" إنه شاعر مختص ببر الوالدين والإحسان الشعري "لا يلبث في نهاية المطاف أن يصبح شعوراً حاداً يملك على الشاعر أقطار نفسه بأنه لا يزال محاطاً به من كل ناحية".

أنت معي لا زلت

تحاول تخفيض الأسعار

وإيقاف نزيف الدم

ما زلت تحاول

تحرير النفس من النفس

وتقويض الظلم

أنت معي

ما زلت تحاول

رفع الأنقاض عن الوجه البشري

وأنا...

ما زلت أحاول ترتيب العالم

داخل شعري... بعد

رحيلك"

بين تخفيض الأسعار، وإيقاف نزيف الدم، وتقويض الظلم، ورفع الأنقاض عن الوجه البشري يموت الأب والشعر ويبقى

أحمد فضل شبلول هذا الشاعر المجرد من الشعر في قصيدته المظلمة يحاول استحضار الأرواح الميتة.

أن الذي يدافع عن القضايا العادلة ويدعو الناس إلى الأخلاق الحميدة ليس بالضرورة شاعراً جيداً، ولكن الشاعر الجيد هو الذي يكتب القصيدة وفق لغة وأسلوب وإحساس جديد ومبتكر.

صلاح فضل يلوم الشاعر على حسيته المفرطة، ويكتفي بعتابه، دون المغامرة بطرده خارج ملكوته النقدي الذي يختص بالنجوم والتحولات العظيمة في عالم الشعر العربي. فالأب البار لا ينجب سوى الأبناء البررة وسأعود إلى درويش في مجموعته "لماذا تركت الحصان وحيداً" وتحديداً في قصيدته "كم مرة ينتهي أمرنا" عسى أن نتذكر الجديد الذي طرحه درويش في العلاقة بين الأب الضائع والابن الحاضر الذي يتورط في أسئلة مستحيلة حيث تتداعى إلى قاعنا السيرة الذاتية لدرويش المتقمص تاريخ النزوح الجماعي مازجاً ذكريات الحنين بالواقع الذي لا ينتهي.

هل تكلّمني يا أبي؟

–عقدوا هدنة في جزيرة رودس

يا ابني!

–وما شأننا نحن، ما شأننا يا أبي؟

–وانتهى الأمر..

–كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي؟

–انتهى الأمر. قاموا بواجبهم:

حاربوا ببنادق مكسورة طائرات العدو.

وقمنا بواجبنا، وابتعدنا عن الزنزلخت

لئلا نحرك قبعة القائد العسكري.

وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير

يا ولدي!

الشاعر الثالث: من فرسان الثغر هو صلاح اللقاني الذي يصفه الدكتور فضل بأنه "يمعن في استقراء العناصر الموروثة وإنطاقها بدلالات جديدة مثقفة" وذلك في ديوانه قبل الأخير "ضل من غوى وسر من رأى".

أما ديوانه الأخير "تاسوعات" فهو يتسم بطابع تجريدي مغرق في توظيفه للأساطير والموروثات القديمة وهو يستخدم شكل قصيدة النثر في مجمله لهذه الأسباب قام صلاح فضل باستبعاد دراسة هذا الديوان واختيار ديوانه قبل الأخير.

"ضل من غوى وسر من رأى" لأنه على حد قوله: "أكثر تمثلاً لما أحب أن أبرزه من شعريته" وكذلك يقول فضل "ما زلت لا أفهم جيداً لماذا يتخلى الشعراء المتمكنون من توظيف الأبنية الموسيقية في التعبير القوي عن تجاربهم عن هذا الشكل ويعمدون إلى تعطيل طاقاتهم قصداً".

على كل حال سأعود لمناقشة هذه القضية عند كلامي عن شريف الشافعي ومغامراته الشعرية.

الشاعر الرابع: من الفرسان فهو د. فوزي عيسى الذي يتميز ديوانه الأخير "ثقوب في ذاكرة النهر" بالنضج والعراقة والقدرة على التواصل الجمالي مع قرائه..." فهو من أنصار المدرسة التعبيرية التي تتميز بحضورها الشعري الواضح، "إنه شاعر لا يراهن لا يراوغ يقولها بشكل صريح مباشر".

"يصل في أسلوب التعبير إلى مداه من استثمار الإيقاع المضبوط وإبراز للصورة الجليلة، وإحكام للبنية النصية. وهو يقول أشياء بالغة الخطورة والأهمية مثل قصيدته عن مدن الملح".

هذي مدن

لا تعرف من كل الأطيار

سوى الغربانْ

لا تعرف غير اللون الأسود

من كل الألوانْ

لون وجوه الناس

جلاليب النسوة

إسفلت الشارع

لون النفط

قلوب القوم أحاديث الكهانْ

حتى ما يلفظه البحر هنالك من مرجانْ

إنها قصيدة من مئات القصائد التي تصنف في باب "هجائيات اللفظ".

ما يلاحظ في هذه القصيدة

أولاً: الرؤية الأحادية تجاه الآخر "هجاء".

ثانياً: *انسجام الرؤية مع اللغة المستخدمة "غربان– الأسود– جلاليب– إسفلت– كهان– النفط" دون أي انزياح أو قلقلة جمالية.*

ثالثاً: *إحكام البنية الإيقاعية للقصيدة وللمناسبة فإن معظم هجائيات النفط عند شعراء من أمثال "نزار قباني–مظفر النواب–أحمد مطر" تستخدم البحر المتدارك وقافية النون.*

وهذه النقاط الثلاثة التي ذكرتُها عند الشاعر فوزي عيسى لا تحتمل أي خصوصية بل هي السمة المشتركة لما دعي "بهجائيات النفط" فهذه القصيدة تكاد تكون نزارية بالشكل والمضمون. أين النضج في هذه القصيدة؟!

وأين الأشياء بالغة الخطورة والأهمية التي تقولها؟!

إنها قصيدة جميلة وفق مقاييس القارئ العادي ولا تحتمل غير ذلك، وليس هناك من جديد تقوله هذه القصيدة إنها تكرر ما قيل ويقال ابتداءً من عنوانها.

"مدن الملح" عنوان الرواية الشهيرة لعبد الرحمن منيف ومروراً بالخيال والصورة الشعرية "هذي مدن لا تعرف من كل الأطيار سوى الغربان" وكذلك الإيقاع الموسيقي انتهاءً بالرؤية المبسطة والأحادية التي لا تكلف نفسها عناء البحث فتكتفي بالوصف.

يتفوق النواب عن بقية الهجائيين "نزار قباني–أحمد مطر– فوزي عيسى وغيرهم.." بأن القصيدة تنضح بالحزن الطاغي النابع من جب الأنا المتشظي فالقصيدة عند النواب يختلط فيها الاضطهاد بالخواء والشبق الجنسي ضمن إطار من التأملات الذاتية والبنية القمعية، فالقصيدة القمعية انعكاس للمجتمع الأبوي القمعي.

ولعل مظفر النواب خير من يمثل ذلك. فالمسكوت عنه دائماً حاضر، ومظفر النواب الذي لم يذكر ولو بكلمة واحدة في كتاب التحولات يستحق الثقافة قصيرة أو طويلة لا يهم، ولكن لا يجوز السكوت عن ظاهرة بحجم مظفر النواب.

إن مقالة صلاح فضل "شعرية فرسان الثغر" مناسبة للنشر في الصفحة الثقافية لجريدة يومية أو مجلة ثقافية أو في كتاب "تحولات الشعرية المصرية" ولكن إقحام هؤلاء الشعراء في كتاب يتحدث عن تحولات الشعرية العربية هو انتقاص من شأنهم.

إن صلاح فضل وقع ضحية العنوان، هذا العنوان الذي يفرض عليه حداً أدنى من الالتزام بنوعية النصوص وحداً أدنى في اختيار التجارب الشعرية بحيث تكون هذه التجارب هامة ومؤثرة وبالتالي تشكل تحولاً.

إن أي نص شعري قابل للدراسة من حيث البنية أو المضمون، وبالتأكيد قد يحوي جماليات معينة، فالجمال هو القاعدة في الشعر، وبالتالي التبرير الجمالي الذي يلجأ إليه صلاح فضل في اختياراته لا يعني عكس هذا.

فالنصوص التي يختارها صلاح فضل تتراوح بين أعمال عادية لا تكاد تعد نصوصاً لهشاشيتها، وبين نصوص هي من

روائع الشعر العربي المعاصر وتشكل منعطفاً نقدياً حقيقياً "قصيدة ما بعد الجليد لخليل حاوي- يوميات امرأة لا مبالية لنزار قباني- كتاب صنعاء لعبد العزيز المقالح- باجس أبو عطوان يزرع أشجار العنب لعز الدين المناصرة.

باسم والأم والابن لإبراهيم نصر الله- الألوان ترتعد بشراهة لشريف الشافعي..".

لا يختار صلاح فضل بفعل السلطة التي يمارسها النص عليه، ولكنه يختار بفعل السلطة التي يمارسها الآخر في صيغته الرمزية والمادية والعصبية.

فكم كبير من اختيارات صلاح فضل هي نصوص تعيد الواقع وفق صيغة المحاكاة فتتلبسه معايير الجمال التقليدية حتى أخمص قدميه، من خلال العناية الفائقة بالوزن والوضوح والتواصل والحكمة... لذلك يقع على تجارب لا تحتمل الاستمرارية.

ولكنه يحاول أن ينفخ فيها الحياة عسى أن تعود وسأتكلم عن مقالة "شعرية القرشي: شاعر النيل" نموذجاً لذلك.

شعرية القرشي "عاشق النيل".

"للشاعر السعودي الكبير حسن عبد الله القرشي، عدد كبير من القصائد في حب مصر والتغني بنيلها، يستحق بها درجة عالية من المواطنة بيننا إلى جانب مقامه شبه الدائم، ومشاركته المتجددة في الأنشطة المجمعية والثقافية العربية في مصر".

هكذا يقدم صلاح فضل الشاعر حسن القرشي، وهو بذلك يكشف دفعة واحدة عن دواعي اختياره "حب مصر وهو يستحق المواطنة" هذا أمر مقبول وقد يكون مستحسناً ولكن في مقام آخر، عندما نتكلم عن الانتماء عند الشاعر وتجاوزه للعنصرية والعرقية.

يطرح صلاح فضل قضية هامة، عندما يتساءل عن اندثار الشكل الخليلي في الشعر المعاصر ويقدم حسن القرشي كاختراق مهم، على كل حال هناك نماذج عمودية لا تقل أهمية عن القرشي وقد تتفوق عليه كالجواهري وعرار والبردوني وبدوي الجبل وعندما نذكر هؤلاء عندها لا بأس من ذكر القرشي.

إن هذا يكشف عن الحجم المروع للمسكوت عنه في خطاب صلاح فضل النقدي، إنه خطاب متحيز إلى حد كبير، فلو أن حسن القرشي تغني بحب بلاد الشام وعشقها هل سيكون ضمن اختيارات فضل في كتاب التحولات.

اتفق مع فضل بأن وجود أشكال شعرية جديدة، لا يعني القضاء على النمط العمودي في الشعر، فالعالم الشعري يحتمل التجاور والاختلاف، وإن اعتماد القرشي على بحور الخليل له ما يبرره -في شروط التجربة الخاصة به- فقصائد القرشي هي من النمط الغنائي، وتتقرب من الخطابية.

يذكر صلاح فضل وظيفتين جماليتين في شعرية القريش هما:

1- تجسيد سلالة الروح الثقافية وشعرية العشق "حيث يشكو صباباته إلى النيل، ويلبسه رداء غرامياته المرهفة بطريقة يجعله أقرب إلى مدرسة أبولو التي يعلن النقاد انتماءه إليها" إن نتاج الشاعر يرتبط إلى حد ما بالزمن الذي عاش فيه وما دمنا نتكلم عن الجديد والقديم فشاعرية القرشي لا تتفوق على شاعرية مدرسة أبولو، وإن كانت تمسك بالخطوط العامة لهذه المدرسة التي لعبت دورها هاماً في تطوير الشعر العربي في حينها من خلال تركيز شعرائها على الغنائي والرومانسي والوجداني.

2- تنمية الجانب القومي "فهو يفرد للنيل قصائده عديدة، ويتمثله ناطقاً بصوت العروبة كلها هادراً باسمها، متجاوزاً في ذلك حساسيات السياسة".

يا مصر يا أغرودة الدنيا وملحمة الدهور
يا مصر يا أنشودة الأكوان يا مجد العصور
يا صفحة الماضي المجيد ويا رؤى الآتي النضير
يا فرحة الأمل الشهي ونفخه الحلم المثير

نعم الدنيا تغرد، ومر ملحمة الدهور، وهي أنشودة الأكوان، وهي مجد العصور وهي صفحة الماضي المجيد؟!

ما الجديد في هذا؟!

لا خيال، لا صور شعرية مبتكرة، فقط موسيقى مع قليل أو كثير من الوجدان.

لا أدري؟!

فمقياس الشعرية عند فضل هو عمق الإحساس وتحريك الوجدان، إنه ينطلق من طروحات قديمة ومستهلكة تجاوزها الزمن، كأن نقول إن الشعر من الشعور.

ونتابع مع القرشي:

كم فيك من مرح يفيض بكل ألوان الحبور

وإزاءه تلقى الحضارة في حمى العلم الوقور

جدّ الحياة ولهوها، صنوان فيك مدى الدهور

يعلق صلاح فضل على هذه الأبيات "فإذا احتكمنا إلى الخبرة التاريخية وجدنا أن السلطان سليم الأول قد حاول نقل آلاف الصناع المصريين إلى الأستانة من رؤساء الحرف والفنون لإحداث هذا التطعيم الحضاري بين مصر وتركيا، لكن خبرة العصر الحديث تشير إلى أن مصر صدرت إلى وطنها العربي الكبير من الخبرات ما يضم كل ألوان الطيف، من مقرئي القرآن الكريم وخطباء المساجد إلى أساتذة الجامعات وخبراء القانون والهندسة والطب والاقتصاد، مروراً بالصناع والحرفيين ووصولاً إلى الراقصات وأهل الفن وحتى بنات الهوى في ما يجمع كل ألوان الطيف الذي لا تستغني عنه أية خميرة حضارية متفاعلة متجاورة خلاقة لإنسان متعدد الأبعاد والغايات هكذا يقول القرشي.

جد الحياة ولهوها صنوان فيك مدى الدهور"

إن كل حاضره كبيره في العالم ينطبق عليها وصف صلاح فضل السابق بما فيها مصر، ولكن مقام الكلام هو شعرية القرشي وليس الإشادة بفضائل مصر وإنجازاتها عبر التاريخ فذلك له مقام آخر.

يتجه صلاح فضل نحو قصيدة القرشي باندفاع عاطفي، يتجاوز فيه قضية الشعر. ويكتفي بإطلاق أحكام عامة، دون سبر أغوار النص الشعري وتعريته. "إن هذه القطعة الفائقة تجعل القرشي من أنبل مواطني مصر وشعراء العروبة. وأعذبهم روحاً، وهو يتغنى بنشيد مصر الكوني، ومجدها التاريخي، ومستقبلها النضير فهي تمثل له أملاً شهياً، وشاغلاً دائماً في الحلم واليقظة".

شريف الشافعي: الألوان ترتعد بشراهة

"الألوان ترتعد بشراهة" قصيدة شعرية حسب ما ورد على الغلاف تستغرق ما يزيد عن الألف صفحة، وقد يبدو مصطلح "نص شعري" أقرب إلى واقع العمل الهائل الذي يقدمه لنا شريف الشافعي.

حيث يعمد هذا الشاعر إلى توظيف كافة أشكال الكتابة المعروفة الشعرية منها: -عامود- تفعيلة- نثر، والسردية: حكاية- مسرح- سيرة ذاتية- دراما تلفزيونية ليجعل من نصه عالماً تختلط فيه الأشكال والموجودات لتتماهى إلى درجة الانمحاء في اللحظة الوجودية، حيث تختلط الألوان بالأصوات بالحروف والروائح، لنكتشف في النهاية تشكيلاً عبثياً خصباً.

-يصف صلاح فضل هذا النص بأنه "لا يقوى على تقديم اقتراح جمالي يشكل بديلاً للقصيدة" "لا يستطيع القارئ المنصف أن يغفل عرامة الموهبة الشعرية الخارقة التي يمتلكها المؤلف، ولكنه في الآن ذاته يستشعر إحساساً واضحاً بالفقد والتبديد، فهذه الإمكانات الحقيقية لم توظف في تخليق منظومات أو أنساق شعرية مركبة تصنع كيانها العضوي درامياً أو ملحمياً أو حتى غنائياً بما يمكن أن يمثل نقله نوعية في الإبداع الجديد للشباب".

يلوم صلاح فضل الشاعر شريف الشافعي وكذلك الشاعر صلاح اللقاني- الذي أشرت إلى تجربته سابقاً- على تعطيل طاقاتهم قصداً رغم امتلاكهم للتعبير القوي عن تجاربهم أو النص الشعري.

إن قوة القصيدة أو النص الشعري لا تنبع من وضوحها وشفافيتها وكذلك لا تنبع من انتظامها وإقفالها لها في أنساق شعرية مركبة تصنع كياناً عضوياً متماسكاً، ولكن التكثيف اللغوي وحدّيه القول واختلافه عن الأنساق السائدة من جهة، واختلافه عن مجاوراته المكانية من جهة أخرى، هي مصادر القوة في نص الشافعي.

"الألوان ترتعد بشراهة"

يقوم الشافعي هنا برفض الوحدة ويعمل على زرع بؤر متعددة مختلفة يقيم حواراً بينها يصل إلى درجة القطيعة، مما يحيلنا إلى محاولات مستمرة لإعادة الفهم من جديد، وتفكيك البنيات القائمة. فهذا النص الشعري يشكل أرضاً بكراً للناقد التفكيكي الذي ينحدر من سلالة ما بعد الحداثة على سبيل المثال. فالناقد يتجاوز مهمة المحقق والوصي على الشاعر والنص، ويتجاوز الحكيم الذي يسدي النصائح إلى الشاعر، فالحقيقة لا تتطابق مع تصورنا للعالم ولكنها وليدة التجربة والمغامرة التي تتكئ على النسبي. في النص لا يوجد خطأ أو صواب بل يوجد روابط وعلاقات جديدة بين أشكال الوجود، وعلينا البحث عن ماهيتها من خلال الانخراط في التجربة الإبداعية، فالكلام عن الترابط والانسجام في القصيدة، أو الحديث عن الوحدة العضوية للنص هو بمثابة اعتداء سافر على النص، وهو فرض سلطوي يمارس عليه، رغم أن هذا النص "الألوان ترتعد بشراهة" للشاعر المصري شريف الشافعي لا يحتمل مثل هذه السلطة.

إن رفض الوحدة العضوية للنص والدعوة إلى الاختلاف ليس قاعدة نقدية أو شعاراً حزبياً لا يمكن مساءلته، ولكن طبيعة وخصوصية النص هي التي تحدد الطريقة التي نتعامل بها مع النص، لندع النص ليقدم نفسه كما يشاء ونترك القصيدة تلبس ما تشاء وتخلع ما تشاء فلا بد لها من معجبين في نهاية المطاف.

حداثة مجلة شعر:

إن الكلام عن تحولات الشعرية العربية يبقى ناقصاً ما لم نتوقف عند حداثة مجلة شعر فلا يكفي أن نقول "إن بدايات قصيدة النثر كانت مع حداثة مجلة شعر حيث غلب الاتجاه التجريدية في شعر أدونيس والماغوط وعفيفي مطر وفيالق الشباب في الوطن العربي خلال العقود الماضية" "ولا يكفي أن نعتبر قصيدة النثر أقسى ضربة أصابت الشعر العربي بسبب ما أحدثته من انقطاع تام عن البنية العمودية".

ويرى صلاح فضل بأن "قصيدة النثر شكل تجريدي بديع، ولكن لا يمكن أن تكون بديلاً تاماً عن الشعر العربي بمختلف تنوعاته ودرجاته" ويرى أن هذه القطيعة عن العمود "أدت إلى عماءين عماء الإيقاع وعماء المعنى مما ترك مسافة فارغة بين الشعر والجمهور" هذا كل ما يذكره صلاح فضل عن حداثة مجلة شعر وقصيدة النثر وأدونيس والماغوط وعفيفي مطر ويضرب عن ذكر آخرين.

ولئن كان ابن سلام في كتابه المشهور "طبقات الشعراء" يقتصر على الشعراء الجاهليين والإسلاميين ولم يتعرض ولو بكلمة واحدة لأبي تمام مع أنه توفي في العام ذاته الذي توفي فيه أبو تمام 232هـ ولا يخلو هذا التجاهل من معنى، وكذلك الأصمعي المتوفي 214 هـ لا يستشهد بشعر بشار بن برد إلا لأنه خاف من هجائه فاستشهد به وطبعاً لأن بشار بن برد ليس بالعربي ذو النسب الأصيل. وصلاح فضل في كتابه تحولات الشعرية العربية يحذو حذو سابقيه ابن سلام والأصمعي.

فضل صلاح يقتصر في اختياره لمحطات التحول التي مر بها قطار الشعرية العربية على نماذج معينة، مع أنه في مقدمة كتابه يربط مفهم التحولات بـ:

1-ظروف المجتمع العربي وتحولاته

2-العلاقة مع الغرب

3-رفض الآراء الاندفاعية

إذا أخذنا هذه النقاط بعين الاعتبار وجدنا حداثة مجلة شعر هي الأقرب إلى مفهوم التحولات، وأجدني مضطراً هنا للوقوف عند محطة هامة وإشكالية جداً في مسار الشعرية العربية حيث يبقى أدونيس من أهم المنظرين للقصيدة العربية الحديثة، قد نتفق وقد نختلف مع طروحات أدونيس، ولكن لا يجوز إهماله، وسأورد عدداً من المقولات التي طرحها أدونيس قبل أربعة عقود من الآن "القصيدة تعبير عن الوجود-التنافر بين الشعر والواقع- التخلي عن الجزئيات وإدانة العاطفة والانفعال-الغموض واللا منطقية في الشعر- تثوير اللغة- الرؤيا في الشعر".

كلها مقولات لا تزال فاعلة وموضع أخذ ورد في ما يخص الشعرية العربية.

صلاح فضل في العنوان يذكر أن التحولات تخص الشعرية العربية، والعربي صفة تدل على الانتماء إلى لغة وثقافة وعرق هم العرب بعيداً عن التصورات الأيديولوجية والتعصب الإقليمي والطائفي والسياسي والفكري.

فالنقد عند صلاح فضل مجرد تطبيق انتقائي لمقولات ونظريات ومذاهب لم يقم بإنتاجها أو العمل عليها، لأنه لا يمارس النقد، فالنقد الحقيقي هو نقد الفكر لذاته، ونقد الناقد لذاته، قبل أن يتوجه بالنقد لظواهر اجتماعية وثقافية وفكرية من قبيل الشعر، وهو عندما يمارس "النقد" يكون نقداً تبريرياً وحاجباً للحقيقة.

فالشعرية العربية الحديثة لا تعدو كونها نتاج شعراء ولم ترتق إلى مدارس شعرية، إنها تطبيق ميداني لمذاهب أدبية غربية نزعت من بيئتها، قد يكون التطبيق ناجحاً أو فاشلاً، ولكن هذه المدارس "أبولو- الديوان- التفعيلة- حداثة مجلة شعر" لم تتحول إلى مواقف متكاملة من الحياة والفن يتمركز الإنسان العربي خلفها وينتمي إليها.

صلاح فضل لا يرغب في التساؤل ويكتفي بالكلام عن قطيعه أدت إلى عماءين عماء الإيقاع وعماء المعنى، ولديه دائماً أجوبة جاهزة.

ونستدل على ذلك من عناوين مقالاته في الكتاب.

محمد إبراهيم أبو سنة ← أصوات التراث في نبرات اليوم

البياني ← شعرية الوطن.

حسن القرشي ← عاشق النيل

نزار قباني ← ضمير الأنثى

أحمد بخيت ← أراهن على هذا الشاعر.

إن جزءاً كبيراً من خطاب صلاح فضل النقدي يعيد الواقع، ولا يتحمل الاستمرارية يتكلم عن تحولات، ولكن التأمل الدقيق يكشف لنا أنه متورط في الثبات. يتكلم عن شعرية عربية بينما هو يخصص مناطق معينة من العالم العربي.

مصر	***9***
فلسطين-الأردن	***4***
الخليج العربي	***3***
لبنان	***1***
سوريا	***1***
العراق	***1***
اليمن	***1***

حمزة رستناوي

❐

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

ضمّ العدد الجديد من مجلة الموقف الأدبي الذي يحمل الرقم 398 الصادر في شهر حزيران لعام 2004 القصص الآتية:

1 . ثلاث قصص. لـ"ساسي حمام". تونس.

2 . الوردة. لـ"وفاء خرما". سورية.

3 . الشكوى. لـ"حسين عبد الكريم". سورية.

4 . الاتجاه المعاكس. لـ"حسن إبراهيم الناصر" سورية.

5 . انسحاب إلى سماوات الجنون. لـ"توفيقة خضور" سورية.

والملاحظ أن هذه القصص تشترك في هموم واحدة، تتجلى في معاناة المواطن العربي من السلطات الإدارية، وانسلاخ الجيل الجديد عن كثير من القيم العربية الأصيلة التي يتميّز بها المجتمع العربي.

أولاً : ثلاث قصص لـ"ساسي حمام".

عرفتُ ساسي حمام كاتباً من خلال ما يصلنا في المشرق من صحف شطرنا المغربي، ثم جمعتنا حرفة الأدب معاً في ندوة أدب الأطفال في مدينة بنغازي بليبيا عام 2001 فتوطدت العلاقة، ثم ربطت فيما بيننا عن بُعد، وأنا أتسقّط أخباره، وأتابع رسائله الثقافية عن تونس الخضراء في صحيفة الأسبوع الأدبي الدمشقية، ثم ما إن طالعت له في هذا العدد من المجلة قصصه الثلاث، وقرأت سطورها الأولى حتى وجدت مطابقةً تامة بين شخصية الكاتب، وعالمه القصصي من حيث الهدوء والاتزان والوعي والبساطة، التي قد لا نلقى مثلها عند عدد من الأدباء.

<u>القصة الأولى: ذات ليلة:</u> يستشف القارئ من العنوان بُعد القصة الزمني، فثمة محذوف مقدّر (حدث ذات ليلة) أو ما يشبه فعل الحدوث، وربما أوحى هذا الحذف بشيء من الخوف الذي يقترن بالليل، رمز الظلام أو الظلم أو الخفاء، وهذا ما يقوي لدى المتلقي الهواجس، حين يقرأ الكلمات الأولى من القصة، فهناك حقل وكوخ وبئر وصمت.. فلا ينصرف إلى الجانب الآخر من دلالة العنوان (ذات ليلة) الذي يمكن أن يوحي بالشاعرية والخلوة الوجدانية مع ذكريات محببة للنفس في ليل الريف الهادئ الجميل.

وثمة دلالة تنبثق عن إيحاء العنوان، هي أن (الليل) وقتٌ للنوم، والعنوانُ بوصفه مفتاحاً للنص فإنه يأخذ بيدنا إلى عالم الحلم والكوابيس، وهذا ما أرادت القصة الاشتغال عليه، فالسارد يستيقظ باكراً، وينهض ليغسل وجهه، فتلفّه حالة من العزلة الموحشة، ويفقد القدرة على الحركة، فيبكي ويصرخ، ويجتمع عليه الجيران، وتدور تساؤلات وسط جو من الاستغراب والدهشة، يدخل خلالها الكاتب إلى عالم القصة، فتنحل نفس النائم من القيود التي تربطها، وتنطلق على سجيتها، تعاين الموقف، حيث تضع القارئ في مأتم يُسجّى فيه الجسد، ويلتم الأهل والأصحاب حوله، ليؤدي كل واحد دوره في مراسم العزاء...

تدخل القصة في جزئيات الموقف، حيث العادات والتقاليد التي تؤكّد أن المجتمع العربي مجتمع واحد تحكمه موروثات ثقافية واحدة في مشرقه ومغربه، حيث يتعاضد الأقارب والمعارف في تحمل أعباء المأتم من طعام وخدمات وعزاء..

وانطلاق الفرد عبر الحلم والكابوس يدخل القصة في إطار (النفسية) التي ينطلق فيها (لا وعي الأنا) في حالة النوم، والبحث في الجزئيات المختلفة، وهي تحكي خبراتها السابقة، وتعبّر عن رؤاها وتطلعاتها، حيث تتحول الأنا اللا واعية إلى ذاكرة فطرية تطفو على سطح الوعي في أثناء اليقظة، بغية تحقيق التبادل الإيجابي بين المقيد والمطلق، وفي ذلك سمو بالإنسان وارتقاء بميوله الواعية في المجتمع والطبيعة والكون، وقد استطاع السارد أن يصل إلى ما يصبو إليه عندما وجد الآخرين لا يهتمون به، فعمد إلى شرب محتويات قارورة من البنزين، مما أثار الاهتمام به، والبنزين رمز للتوهج والاشتعال والاحتراق والطاقة. وهو ملائم لطبيعة الحلم الكابوسي.

<u>القصة الثانية: غرف ونوافذ:</u>

على الرغم من الحيّز المفتوح الذي ابتدأت به القصة، حيث الرفاق في المقهى العام، فإن الكاتب يعرج بشخصيته الساردة إلى مكان مغلق تسود فيه أجواء نفسية، يطرق الباب طويلاً حتى يُفتح له، ويجد الأسرة تتابع على شاشة التلفاز أسراب طيور دائمة الحركة، تلوب في سمائها عن أشياء مبهمة، مما يدخل الكآبة إلى النفس، ثم ينتحي السارد بأحد أفراد الأسرة في غرفة خالية كانت مكتبة "الغرفة سقف وقاع وجدران عارية".. فجلس الرجل المضيف على حافة النافذة، بينما ظل السارد/ الضيف واقفاً، لأنه

لم يجد ما يجلس عليه.. وفي حوار أشبه بحوار الطرشان يقف السارد على حقيقة الكارثة التي تعرض فيها الابن في الأسرة إلى المرض، وآل الحال بأهله إلى الفقر والحاجة التي اضطرتهم لبيع المكتبة الثمينة والأثاث...

ثمة ترميزات جلية في القصة؛ الغرف المغلقة والنافذة التي تدخل منها أشعة الشمس وأصوات العالم الخارجي الذي يمور بالدفء والنور والحيوية، وهذه كانت الوجه المقابل لحالة الاكتئاب والسوداوية التي يغرق فيها البيت وأهله، إضافة إلى الطيور رمز الحرية والانطلاق، والتي تطير في السماء البيضاء رمز النقاء والصفاء والحب، ولكنها حين تتأكد من طريقها ووجهتها، تنتظم "مثلثاً أبيض مالبث أن ابتلعه الأفق".

استطاعت القصة أن تجسّد المفارقة الإنسانية التي تتمثّل في وجهي الحياة؛ المضيء والمظلم، فتنقل جانبها الإيجابي الجميل الذي يعيش فيه الإنسان بين رفوف الكتب، رمز العلم والحياة الذاخرة بالعطاء، كما تنقل جانبها السلبي الذي ينسلخ فيه الإنسان عن منبع العلم، ويتبع شهوات النفس، فينتهي به الحال إلى المرض والضياع، وربما كانت الهجرة والرحيل الذي نستشفه من ترميز أسراب الطيور التي تبحث عن وجهتها في سمائها البيضاء هي النتيجة الحتمية لهذا الضياع.

القصة الثالثة: السيارة:

تضعنا القصة في جو (شبابي) حيث يلتقي الأصدقاء في حانة، ويتمادون في تعاطي الشراب حتى يفقدوا توازنهم، ثم ينتبه أحدهم إلى الزمن، فقد تأخروا في السهرة، وحين يقررون العودة إلى منازلهم يبكي أحدهم لأنه نسي المكان الذي وضع فيه سيارته. وحين يعدد أصدقاؤه له أسماء الأمكنة التي يمكن أن تكون فيها، يقول لهم: إنه لم يسلك هذا الطريق.... وهو يعتذر عن الذهاب إلى منزله الآن، لأنه لا يعرف الطريق إليه من دون السيارة، فهي التي تقوده إلى المنزل...

القصة لقطة طريفة تقف على سلوك شريحة من الجيل الذي يظهر خاوي الوفاض، ليس له قضية يفكر فيها، ولا مرجعية ثقافية تضيء له جانباً من معالم الطريق التي يجب أن يسلكها، وكأن هذه الشريحة الشابة منقطعة عن المجتمع العربي ومعاييره الخلقية، أو هي أقرب إلى شريحة لا منتمية تمارس حريتها بوجودية غريبة، وتفقد ذاكرتها، فالشاب الذي نسي مكان وقوف سيارته، ومن ثم اعترافه . في حالة الصحو . بأن السيارة هي التي تقوده إلى منزله، كل ذلك من شأنه أن يضعنا في جو تغريبي، مادامت السيارة رمز المتعة والانطلاق والسفر وبلوغ الغاية مفقودة، والمنزل رمز السكينة والاستقرار والطمأنينة والراحة والتقاء الأسرة ضائع مفقود باهت المعالم، لا يرتبط به صاحبه، مما يشير إلى وهن العلاقة الأسرية، والضياع الذي عرفنا مثله منذ خمسينيات القرن الماضي في مدن (سوهو) و(لندن) و(باريس) و(روما) وجسّده كتاب الغرب من أمثال كولن ولسن، والبير كامو، وجان بول سارتر، والبرتو مورافيا، وسواهم..

ثانياً ـ قصة الوردة. لـ"وفاء خرما".

عرفت القصة العربية تحولات متعددة، كان من بينها القصة (الرمزية) التي عبّرت عن أزمة المثقفين في وطنهم، وقلقهم الناجم عن اصطدامهم بالواقع، فعبّروا بكتاباتهم الترميزية عن معاناتهم العامة، مبتعدين عن الواقعية. وذلك لأنهم لا يستطيعون البوح والتعبير عما في نفوس شخصياتهم الفردية لاعتبارات اجتماعية أو فكرية أو سياسية أو فنية.

وقصة الوردة هي لون رمزي صاغته الكاتبة بما يشبه الحلم أو الكابوس الذي تتعرض له الشخصية الأنثوية العربية في عالم مليء بالحفر والأقبية والقبور والعميان، فتُستجرُّ إلى الأمكنة المقفرة والمنخفضة، تتحول فيها إلى وردة تفقد بهاءها وحيويتها، بسبب ضعفها الأنثوي من جهة، ولطغيان الذكورة وخبثها في التعامل مع الأنوثة من جهة ثانية، وهذا من شأنه أن يقود إلى النتيجة الطبيعية التي آلت إليها وردة القصة، حيث سجنت في حديقة ورد، منخفضة متجمدة، لم تحس فيها إلا بأشواك وردها حين ضمتها إلى صدرها، فوخزت جسدها، وشعرت أنها تحمل أثقال العالم.

الترميزات كانت واضحة جميلة، ولكنها مغرقة في الإبهام، ولعلنا نجد مسوغاً لهذا الإبهام بسبب حيوية الموضوع ورهافته، وما تتميز به الأنثى العربية من حياء جميل افتقدته المجتمعات الأخرى، فاكتفت الكاتبة بالترميز والتلميح، ونأت عن الكشف والتصريح، وجسدت المسألة بأسلوب رمزي لا يتمكن منه إلا المتمرسون في الكتابة الإبداعية، أسلوب قوامه البحث عن الذات في الزوايا المظلمة، والوقوف أمام جوهر الذات الحقيقية، لأن غاية القصة الرمزية سبر الغامض، ومحاولة استخراجه، ومن ثم محاولة ترتيبه في النص، وهذا ما فعلته كاتبة القصة، إذ عمدت إلى تقنية المقاطع التي انتقلت فيها من فكرة إلى فكرة، جعلتنا نعيش في لقطة حلمية عبر عالمين ظاهر وباطن، وكانت مهمة القصة إخراج الباطن بمواد الظاهر، أي استخراج اللامرئي بالمرئي، وبعبارة

أخرى: إن الفن إعادة تجسيد اللامتناهي بالمتناهي، والرمزيةُ بمعناها الواسع فعالية أساسية من فعاليات العقل الإنساني، فهي القدرة على ممارسة تجربة يصعب الإفصاح عنها بصورة محسوسة... وإذا كانت أهم غايات الرمزية الكشف عن الغامض واللامتناهي، فإننا ندرك سبب كثافة الصور الجزئية والرموز والجمع بين المتناقضات (الوردة والقبر) و(الحديقة والقبو) و(الشوك واللحم) إضافة إلى تراسل الحواس التي من شأنها أن تحوّل الغامض المبهم .قدر الإمكان . إلى إيحاء يتناسب مع الموضوع الأنثوي الحساس الذي تعاملت معه القصة القصيرة بالترميز الشفاف، بينما تعاملت معه الرواية العربية، والسورية منها على وجه الخصوص، بواقعية مطلقة وكشفٍ لا يعرف الحدود، ابتدأت بتجسيده كتابات كوليت خوري وهاني الراهب في روايتيهما (أيام معه) و(المهزومون) منذ ما يقارب نصف قرن...

ثالثاً: قصة الشكوى، لـ"حسين عبد الكريم":

ينزل الكاتب في هذه القصة بقارئه إلى القاع الإداري الغارق في بيروقراطيته، العالَم المترفع عن قاعدته الشعبية، حتى تبدو اللوحة القصصية المنتزعة من هذا القاع بعيدة كل البعد عما حولها، وكأن الدائرة العامة، أو المؤسسة، أو الشركة عالم مستقل وقطاع خاص جداً، ملك للقائمين عليه، يتصرفون فيه حسب أهوائهم وأمزجتهم، وليس كما تقتضيه اللوائح الإدارية والقانونية.

إن شخصية القصة الرئيسية شاب مثقف (جامعي) استطاع بعد جهود مضنية الحصول على عمل، فبنى على ذلك آمالاً عريضة، وقد ظن أن الحظ بدأ يبتسم له، ويفتح أمامه طريق السعادة لتأثيث بيت، وزواج الزميلة الجامعية عبير، لكنه ما إن خطا أولى الخطوات نحو عالم السعادة حتى وجد نفسه مفصولاً من الوظيفة، فغامت الدروب، وغدت السعادة حلماً صعب المنال.

إن الكاتب في نزوله إلى القاع الإداري يؤكد على وجود ظاهرة متضخمة تعشش في المكاتب التي بدت مغلقةً، وبدت شخصياتها العاملة متشابهة الملامح والسمات تعيش في أبراج عاجية، ففي مكتب الشكاوى عندما يسأل (ربيع) عن مصير شكواه، يضطر لإراقة ماء وجهه بغية الحصول على مجرد جواب مقتضب من موظف (شارد) لا يلتفت إليه، وآخر (أعرج) مشغول بالتملّي من وجه زميلته، و(الزميلة) منشغلة بزينة وجهها... وهكذا يدور الشاب، وهو ينتقل من موظف إلى موظف، ومن مكتب إلى مكتب، يدور في حلقة مفرغة من دون أن يحصل في النهاية على أكثر من وعد كاذب، ورغم يقينه بزيف الوعد إلاّ أنه يصدّقه، ليتطابق سلوك السارد مع اسمه (ربيع) فـ(الربيعُ) رمز التفتّح والأمل والخصب والعطاء، وكذلك (الوعدُ) هو حلم ذهبي بالعودة إلى العمل الذي يجعله يعيش حياته على الأمل.

إن الشخصيات الإدارية من المدير العام وحتى الحارس تغرق جميعها في نمطيتها، التي تسير على وتيرة واحدة لا تتغير ولا تتبدل، ونمطيتُها هي أهم علاماتها الفارقة، التي جعل منها الكاتب ديدنه لكشفها وتعريتها وإدانتها، ووصمها بانقطاعها عن المواطن.

أغنى الكاتب قصته بتفصيلات وجزئيات كثيرة ومطولة جعلها تتمدد زمنياً وتتطاول ورقياً، ولا أدري إن كان ذلك في صالح القصة، فالقصة غرقت في حوار بين عدد من الشخصيات التي تركّز محورها حول صاحب المشكلة، إلا أن هذا الحوار على الرغم من طوله، قد استطاع أن ينير جوانب داخلية من نفسيات بعض شخصياتها، لتكتمل صورها في أعين القراء، كأن يفصّل في تسمية ربيع: "اسمه ربيع، واسم أمه سعدى، واسم أبيه نصر العبودة..." و"ماجدولين" العاملة في ديوان الشكاوي والمنهمكة في أمر زينتها" ضحكت ضحكة عالية هزّت ردفيها وكامل جسمها، ثم عادت إلى توازنها ومكياجها، واتجهت بنظراتها إلى ربيع هذه المرة..." وقد أكمل زميلها في العمل سعيد رسم بقية ملامحها، وما تنطوي عليه طبيعتها الأنثوية حين طلب إليها أن تمنح المواطن المغلوب على أمره وعداً ما: "ألا يوجد عندكِ في الدرج بعض الوعود لتقدمي للأخ ربيع "أوقية" وعود سريعة، و"أوقية" وعود بطيئة... إنما أردت منكِ أن تطيّبي خاطر الأستاذ ربيع بكم وعد منك بعد أن ضاع منه وعد رئيس دائرته والشكوى التي قدمها له... خاصة أنت غنية بالوعود، ومشهورة عندنا بتطييب الخاطر...".

وقد بدا جلياً حرص الكاتب على دلالة أسماء شخصياته، فاسم "ربيع" يناسب اسم "عبير" وكلاهما ذو دلالة واحدة منتزعة من الطبيعة الفطرية، و"الأعرج" لقب تتناسب شخصيته وعاهته مع دوره غير السوي في العمل، حيث لا يشغله شيء، سوى أن يميل إلى جارته القريبة جداً منه، ويتمتع بملامحها، و"سعيد" هو الآخر سعيد بوجوده في المكان، تبدو سعادته حين يعبّر لزميلته عن حقيقة دورها، ووعودها الخلبية، أما "مجدولين: فتتضح ملامحها الإغوائية التي تتواءم مع اسمها التغريبي، الذي يبدو مغايراً تماماً لاسم "عبير" المغرق في عروبته وشاعريته.

حرصت القصة ـ في لغتها ـ على الواقعية، التي اقتربت في حواراتها من التسجيلية، وأكدت أن الكاتب يملك أدوات القص الرئيسية التي هدفت إلى إبراز الموضوع كقضية حيوية عمد إلى بسطها وتسليط الضوء على أبعادها، بوصفها ظاهرة متورمة مؤرقة، لذلك كان هذا التطاول الذي يفرش لعبة الفساد على أرض الواقع. وقد حاول أن تكون الصورة منتزعة من طبيعة هذا المجتمع الذي تسكن فيه الجذور البدوية التي ظهرت من خلال (إطراقة) الموظف الأول، فكان شروده وإطراقه (إطراق الإبل العطشى...) وهي صورة ترميزية تقليدية، وكأنه يريد القول إن الفساد الإداري مرتبط بالتخلف، وهو بعيد كل البعد عن معطيات العصر الحضارية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هذه الشريحة الإدارية مغيّبة الأصول، منقطعة عن تراثها وثقافتها، فالموظف لا يردّ التحية، لا بمثلها، ولا بأقل منها، وفي ذلك تناص مضاد للآية القرآنية الكريمة: ﴿وإذا حُيِّيتُم بِتَحيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا إنَّ اللهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيباً﴾ . النساء . آية(86).

رابعاً: قصة الاتجاه المعاكس، لـ"حسن إبراهيم الناصر":

تعزف القصة ـ كسواها من قصص العدد ـ على أوتار النسيج الاجتماعي الذي تنعكس على أفراده الآثار المادية الضاغطة، حيث يعاني الرجل ـ كما في القصة السابقة ـ من أعباء العيش، فهو شاب حقوقي يبحث عن عمل، ولا يجد أمامه سوى مهن البنية التحتية التي لا تحتاج إلى شهادة أو خبرة أو تخصص، فيعمل في مطاعم المدينة، لكنه ما يلبث أن يهجرها حيث يقف على أساليب الغش في المعاملة، ثم يعمل في مكتب محام كبير، فيحترق من الألم، وهو يرى أصحاب المعاملات يدفعون المال لقاء أتعاب وهمية، عندئذٍ لا يرى مناصاً من تركه... ويمضي في دروب الحياة الوعرة إلى أن يوفّق إلى عمل في شركة لدى رجل سبعيني، ساقه إليه القدر، فيمارس عمله بشفافية وصدق، ويتعرف إلى أحد الخدم الطيبين، فيتزوج ابنته "دلال"...

تحاول الشخصية الرئيسية في القصة أن تسلك الطريق القويم في التعامل مع الآخرين، منطلقة من قيم خلقية ودينية سامية، لكنها تصطدم بالواقع المرير، الذي يرفض أن يفسح مجالاً في رحابة للطرق السوية، مما يضخم المعاناة في النفس الإنسانية المرهفة، التي يبدو صاحبها كأنه يعيش وسطَ محيطٍ مغاير، وهذا ما حدا بالكاتب لأن يضع لقصته عنوان "الاتجاه المعاكس".

عمد الكاتب إلى صياغة قصته بضمير الغائب معتمداً على تقنية الاسترجاع التي تقوم على المنولوج الداخلي، واجترار الذكريات التي كانت في البداية عذبة مستساغة، ثم غدت مع الأيام والممارسة مريرة. فالشخصية التي تحاول أن تقيم للأخلاق وزناً، وتراعي المعايير الاجتماعية الصحيحة، غدت غير مقبولة على جميع الصعد العملية في الحياة، ففي البيت تتناسى زوجته منبتها الطبقي، وتتعالى عليه فتؤنبه حين لا يرتدي بدلة وربطة عنق، وتتطاول عليه حين ترى طفليه يركبان على ظهره: "العمى ضربك العالم كله تغيّر... إلاّ حضرتك تحنّ لماضيك" وهذا يتنافى مع مبادئه التي حصلها من ثقافته التي تستدعي مقولة رسول حمزاتوف "من يطلق ناره على الماضي، يطلق الحاضر نار مدافعه عليه" وهنا تظهر المفارقة الكبيرة بين أخلاق الزوجة التي ترى الماضي تخلفاً ورجعية، وبين الرجل المثقف الذي وعى الحاضر، ويرى في الماضي قيماً وأخلاقاً وأصالة.

وفي الشارع تصطدم مثله وقيمه بمعايير النشء الجديد الذي يدمن المخدرات، بعد أن هجر المدرسة، حيث يلتقي ثلاثة فتيان يتبادلون (لفافة مخدر) فيجري معهم حواراً دافئاً يحاول فيه أن يوقظ مشاعر الخير والصلاح في أنفسهم، فيدعوهم للذهاب معه إلى المسجد لأداء الصلاة، ويهوّن عليهم الأمر... وقد ظن أنهم استجابوا له، فتبادلوا النظرات فيما بينهم، ثم ما لبثوا أن انقضوا على الحقيبة في يده ليخطفوها ويولوا هاربين، حينئذ وقف أيمن وأخذ يضحك من نفسه قائلاً: "دلال/ زوجته/ معها حق أنا أمشي في الاتجاه...".

تؤكد القصة على تضخم الحالة المرضية التي أصابت جسد المجتمع حتى بات فيه الإنسان السوي شاذاً، والشاذ سوياً، نظراً لغياب الثقافة والتربية من جهة، وللبطالة التي يعاني منها أبناء الجيل الذي تشكلت قناعاته من الواقع الذي يتوهم فيه الناس أن الدراسة باتت لا تطعم خبزاً...

لقد كانت الشخصية واقعية، لكن إيجابيتها الفنية أوقعتها في مزالق المجتمع السلبية، وذلك بسبب سيادة أخلاق المجتمع الاستهلاكي، فلا هي تملك أن تغير من هذا الواقع شيئاً، ولا هي تستطيع الاندماج فيه، لذلك لم تجد ما تقابله به سوى الضحك "وشر البلية ما يضحك".

خامساً: قصة انسحاب إلى سماوات الجنون. لـ "توفيقة خضور".

يثير عنوان القصة شهية القراءة، إذ يجذب القارئ من خلال الانحياز إلى عالم الجنون، للتعبير عن موقف إنساني يوحي بهجرة عالم العقل والمنطق، وذلك بالابتعاد عن الواقع، والدخول إلى عالم الضياع، فكلمة "الانسحاب" تدل على أن ثمة ضغوطاً قوية ترغم الإنسان على تغيير موقعه، والانسحاب منه إلى منطقة أكثر أمناً، لكن هذا يُدخل القارئ في شيء من الحيرة في تركيب العنوان، لأن الانسحاب في العادة يكون من مكان مكشوف إلى مكان آخر محدد، محصور ضيق، يخلد إليه المنسحب، أو يختفي فيه، وهذا ما لم تحققه صيغة العنوان، فكان المكان مفتوحاً (سماوات) وقد جاء بصيغة الجمع ليزداد الاتساع، والمثير أن هذا الفضاء الجمالي المفتوح أضيف إلى الجنون، والجنون رمز لغياب الوعي وضياع الروح. فهل يغدو الجنون جميلاً في هذا الزمن؟!.

إن هذا التركيب الذي يتربع على قمة النص القصصي (انسحاب إلى سماوات الجنون) يفضي –بعد الوقوف على جزئياته– إلى عبثية ومتاهة تجسدت في السرد بفنية عالية، حيث امتزج الحب العاطفي بالوطني مما ساعد هذا الامتزاج على بلورة الفكرة التي عملت على كشف الزيف الذي يكتنف الحياة العامة، من خلال تعرية شخصيةٍ ذات مكانة إدارية مرموقة في موقع المسؤولية، تتضخم لتلغي الآخر، وتتطاول لتحجب النور عما عداها.

القصة محاولة فنية تطرح بعضاً من أسئلة الراهن الإداري والاجتماعي بتفرعاته الثقافية والعاطفية، وخلفياته الشعبية من خلال تفاعل الخطاب مع العاطفة بتجلياتها الحلمية، فتسلط الضوء على حركة السارد الخارجية، وتدخل إلى أعماقه النفسية، فيناجي نفسه متسائلاً منذ البداية بحيرة واستغراب عما إذا كان جواره لرئيس بلدية القرية نعمة أو نقمة عليه، ولكن الجواب ما يلبث أن يبدأ بالاتضاح شيئاً فشيئاً مع تدرّج الطفل في سني العمر، حيث يجد الدار المتسعة تضيق، فلا تتسع لمرحه وألعابه، وضيقُ الدار ناتج عن تطاول رئيس البلدية في البناء حولها، وقد حاول والد السارد أن ينقل مشكلته للمسؤول، لكنه لم يعره أذناً صاغية، ولم ينفع معه الكلام، فماتت أشجار حديقة الدار بعد أن حجب عنها النور والهواء، وعاش الأبوان غرباء في منزلهما، ثم مات صاحب الدار حزناً وكمداً.

لكن تطاول البناء على الرغم من سلبياته القاتلة، إلا أنه فتح آفاقاً جديدة للفتى الذي بدأ يلمح ابنة الجيران الحسناء تطل كالشمس من تلك النوافذ.. وهنا تتجلى جمالية القص حيث أوجد خطين عاطفيين يسيران بصورة معاً، ولكنهما متصارعان؛ خط الحقد على البناء المتطاول ومن ورائه رئيس البلدية الذي جعل الحياة معتمة، وخط الحب الذي جمع في البناء نفسه بين الفتى والفتاة، فأثار جوانب النفس بوهج الصبا المتدفق.

تبدو الكاتبة متمكنة –في هذه القصة– من أدواتها الفنية، فهي بعد هذا التجسيد لخطي الحب والحقد تعمد إلى تطوير شخصيتها الرئيسية فتدفعها للتحرك بغية زحزحة رئيس البلدية رمز السلطة والظلم عن موقعه، وذلك بالحوار، لكنها عندما وجدت الكلام لا يفلح معه، عمدت إلى مقارعته وذلك بالكتابة على الورق، مع علمها بأن القلم ليس أكثر فاعلية من رمح دون كيشوت الذي حارب به طواحين الهواء، ومع ذلك فإن هذا الفعل الكتابي الترميزي، الذي يعبّر عن الوعي، هو نوع من التمرد على الظلم، ورفض للبؤس، وهو –على كل حال– أفضل من الصمت، وقبول الأمر الواقع.

إن القصة تحمل في طياتها الانفتاح على الظلم الإداري، والثورة عليه، وهي وإن كانت ثورة فردية إلاّ أنها ليست بأقل من عود الثقاب الذي يمكن أن يحرق غابة، فشعور السارد بالظلم هو أولى بوادر الثورة عليه، وقد ظلت الكاتبة تصعّد في خطها التمردي الدرامي حتى النهاية، وتنتقل من خلال قضيتها الصغيرة الخاصة، إلى قضية كبيرة عامة، إذ تنتهي القصة باستيقاظ وعي الشعوب، وإدانة حكامها، فقد شُتم (بوش) في شوارع نيويورك بعد اجتياح العراق، وأُلفت الكتب حول زيفه وخداعه لتنتشر كالنار في الهشيم، وحوكم (توني بلير) لتقصيره في واجب أُوكل إليه، وهنا تبدو المفارقة الفنية، ويطيب الجنون الفني، حيث تنتهي القصة بما يشبه بيت القصيد في الشعر، وذلك بعقد مقارنة طريفة بين الديمقراطية في بلاد بوش وبلير من جهة، وديمقراطية رئيس البلدية المحلية من جهة ثانية، مستغربةً من "الجرذ الحقير الذي قضم بيتها قضمة قضمة حتى وصلت أسنانه إلى عظامها، ولا تستطيع أن تشتمه.. بوش وبلير.. فلان.. فلان.. يحاسب. يحاكم. ورئيس بلديتنا المزمن، ما زال عصياً على الهزات.. لا يغرق ولا يحرق ولا يُشتم..".

القصة لقطة فنية جيدة، استطاعت الكاتبة فيها أن تُشرّح شخصيةً واقعيةً متورمة، وتشخّص تسلطها في مجتمع أشبه بغابة

يأكل فيه الراعي رعيته، ولكن ما يؤخذ على القصة أنها كتبت بصيغة المتكلم الذكر، وهذه سلبية تؤثّر على طبيعة القص الفني، إذ يتفق أكثر النقاد على تجنيس القصة بجنس كاتبها، حتى إذا أرادت كاتبة صياغة قصة بضمير المتكلم، فإن من المستحسن أن تكون شخصيتها أنثى، أما إذا جعلتها ذكراً، فالأفضل أن يكون ذلك السرد بصيغة الغائب، لئلا يلتبس الأمر على القارئ.

محمد قرانيا

❒❒❒

رسائل ثقافية



رسالة الخليج

جولة في عروض مهرجان الكويت المسرحي السابع

أقيم في دولة الكويت من 12-21 إبريل 2004 مهرجان الكويت المسرحي السابع وقد تضمن المهرجان ستة عروض داخل المسابقة وهي: (ومن الحب ما قتل) لفرقة المسرح العربي و (بلا رسالة) لفرقة المسرح الكويتي و(حدث في يوم المسرح العالمي) لفرقة مسرح الخليج العربي و(إعدام أحلام عبد السلام) لفرقة المسرح الشعبي و(المعلقون) لفرقة المسرح الجامعي و(شيطان الحب) لفرقة مسرح الشباب.. أما العروض الموازية فهي (كاريكاتير) للمسرح المدرسي و(فصيلة على طريق الموت) لفرقة المسرح العربي و(لست أنت جاراً) لفرقة المسرح الكويتي.

وفي حفل الافتتاح قدمت مسرحية (حمران العيون) من سلطنة عمان وهي المسرحية الفائزة بالمرتبة الأولى كأفضل عرض مسرحي بمهرجان المسرح الخليجي الثامن الذي أقيم مؤخراً في أبو ظبي وهو لفرقة صلالة الأهلية للفنون هذا بالإضافة إلى ندوتين فكريتين صاحبتا العروض المسرحية.

*في رحاب المهرجان:

المهرجان الكويتي المسرحي له نكهته الخاصة منذ بدايته عام 1989 وبعودته هذا العام تحقق الكثير للمسرحيين الكويتيين الذين أعادوا الحياة للفرق وتنافسوا من أجل مسرح جماهيري مؤثر، كما تميز المهرجان بالحوارات الهادفة وزيادة أواصر الصداقة والتعارف والتلاقح الثقافي وجاءت شهادات الفنان سعد أردش والفنان فؤاد الشطي والفنانة مريم الصالح لتصوغ بوحاً مسرحياً يعبر عن الجهد الكبير الذي بذله هؤلاء الرواد في سبيل خدمة هذا الفن.

ولم يغفل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ممثلاً بسعادة الأستاذ بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وسعادة الأستاذة كاملة سالم العياد مديرة المهرجان مديرة إدارة المسرح أقول لم يغفل المجلس من تكريم الرواد إذ كرم المسرحي المرحوم صقر الرشود والمسرحي المرحوم الدكتور مبارك الصوري، كما كرم إبراهيم مبارك إسماعيل وعبد العزيز النمش وكنعان حمد بوعركي ومحمد المنيع ومريم الغضبان وخالد النفيسي وخليل إسماعيل وكتب سعادة الأستاذ بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي عن المهرجان قائلاً:

(يعكس مهرجان الكويت المسرحي مدى اهتمام دولة الكويت برسالة المسرح، ويشير في الوقت نفسه إلى الدور الريادي للحركة المسرحية الكويتية في حركة الوعي والتنوير والارتقاء بواقع الإبداع الفني كإحدى دعائم التنمية الثقافية الشاملة.. لقد أصبح مهرجان الكويت المسرحي حدثاً منتظراً في الساحة الفنية محلياً وخليجياً وعربياً، ولا سيما بعد نجاحه منذ انطلاقته في تشجيع المواهب الفنية والتنافس على تقديم الأفضل..).

وكتبت سعادة الأستاذ كاملة سالم العياد مديرة المهرجان قائلة: (في هذا الوقت من كل عام يأتي مهرجان الكويت المسرحي ليضفي مزيداً من الحيوية والنشاط على أوصال الحركة المسرحية بما يتيحه من فرصة اللقاء بين المسرحيين، وما يقدمه من عروض مسرحية إبداعية تعكس تصميم الفرق المسرحية في الكويت على النهوض بأعباء المسؤولية عن المسرح وثقافته الضرورية للجماهير..).

*العروض المتنافسة:

كان العرض الأول في المهرجان (ومن الحب ما قتل) والمسرحية من تأليف غنام غنام وإعداد وإخراج محمد سليمان وتمثيل

حسن البلام وزهرة عرفات.

يقدم العرض صورة من العلاقة الزوجية التي تقوم على الغاية والمصلحة فالرجل الشاب يتزوج من عجوز متصابية.. وما دامت العلاقة تستند على المصلحة وتنطلق من مفاصلها فلا بد أن يسيطر الخوف والوهم والظن.. كل ذلك جعل الزوج ينجح في دفع الزوجة إلى الانتحار بعد محاولات متعددة وتنكر وتهديد لنفسية الزوجة.

ينتمي النص المؤلف إلى الرومانسية القاتمة التي تدور في فلك الممكن وليست في فلك الواقع لأن ذلك يندر في زمن الوعي والثقافة.. وقد سار المخرج في قراءته الإخراجية في مسار النص وبترتيباته الكلاسيكية فظلت هذه الرومانسية مسيطرة، وبالرغم من أن الصراع تبلور من خلال العلاقتين المادية والمعنوية إلا أنه تأطر في الحلم والخيال أكثر منه في الواقع باعتباره بنى على آنية اللحظة والأدوات الفاعلة للانتصار على الآخر وهذه اللعبة جميلة لو عمل عليها المخرج أكثر وطور مفردات النص وحملها عبء الإثارة والتشويق ونبش الدواخل الإنسانية للزوجين وبالرغم من ذلك بقي العرض مقبولاً وظهر حضور الممثل حسن البلام لافتاً ولو أن الممثلة زهرة عرفات دخلت في عمق الدور لكان اقترابها من التألق متوقعاً... أما سينوغرافيا العرض فلم تتجاوز التقليدي، وكان بالإمكان استخدام المرآة في إظهار مشاعر العجوز وموارباتها التي فشلت في السيطرة على الزوج الشاب أو الانتصار عليه.

أما العرض الثاني فكان بعنوان: بلا رسالة وهو مأخوذ عن نص لصموئيل بيكيت.. اقتباس وإخراج مجيد عبد الرحيم وتمثيل أحمد صالح-رامي عنبر- مشعل عنبر- خالد عنبر- عامر الرشيد-عمر عنبر- مرزوق المرزوق.

اعتمد المخرج في قراءته على المشهدية واللوحات المعبرة مقدماً العرض بأسلوب البانتوميم واللافت في هذا العرض هو أن خيال المخرج الفنتازي مثير للدهشة وكان سيغدو النجاح حليفه لو أنه وظف هذا الخيال في العرض وربط بين المشاهد لأن المسرح العبثي ليس فوضى، وإنما هو فكر منظم يخاطب العقل والمشاعر ومما أساء للعرض استخدام القسوة فتقطيع اللحم جرح المشاعر الإنسانية بشكل واضح.

وكان العرض الثالث بعنوان: (حدث في يوم المسرح العالمي) من تأليف وليد إخلاصي إخراج عبد الله الباروني وتمثيل أسامة المزيعل وإبراهيم البشري.

يناقش النقص الواقع المرير للحركة الفنية والمسرحية فالإنسان المبدع يعاني وأقسى هذه المعاناة عندما يكون هذا الإنسان من ضعاف الموهبة والكفاءة.

وقد قدم المخرج جهداً ملحوظاً يشكر عليه وبرز الممثل أسامة المزيعل من خلال فهمه الجيد للدور وحضوره المتميز.. وما يؤخذ على العرض سيطرة الرتابة في بعض المشاهد وعدم ملء الفراغ بالموسيقا والإضاءة وعدم الانتباه إلى أن أدوات العرض على الخشبة تنطلق من فكر العرض، فالكرسي كان جديداً وإذ أعدنا كشف الغطاء عنه ظهرت جدته بشكل واضح. وبالرغم من ذلك بقي العرض جميلاً ومقبولاً.

وفي العرض الرابع (إعدام أحلام عبد السلام) تأليف فطامي العطار إخراج حسين المسلم تمثيل: عبد الإمام عبد الله، عبير الجندي، إبراهيم القطان، رضا حسين، سالم العطوان، وليد الضاعن، خالد الطرموم، عمر اليعقوب، خالد راشد، عصام الكاظمي، سعود القطان، محمد الرشيد، نور الهدى صبري، علي عبد العزيز أحمد، شهاب جوهر.

قدم المخرج فرجة مسرحية شمولية فكان العرض في المقهى والمعروف أن المقهى يتضمن مجموعة من الناس مختلفة ومتعددة المشارب والأهواء.. هذا وقد اعتبر الخشبة شاشة تلفزيون قدم من خلالها حكاية مسرحية عن فلسطين تصب في رؤية سياسية حول فلسطين ماضياً وحاضراً.

إن الرؤية الإخراجية لحسين مسلم تأطرت في تكريس الفرجة، مما جعله لا يلتفت إلى خلط المسرح الكلاسيكي في الفرجة وخلط عدة أنواع من المسرح مع بعضها البعض، وكأنه آثر أن يستخدم لعباً مسرحية مختلفة لتوصيل هدفه وإقناع الجمهور.. وذلك اتجاه جديد في العروض المسرحية قنع به بعض المخرجين حديثاً.

نحن مع المخرج بأن المقهى يمكن أن يقدم فيه مسرح التنفيس والغناء والسياسة والوثائق لكن الستارة التي أغلقت وفتحت على الخشبة أدخلتنا في الظن هل الخشبة تلفزيون ما دامت ضمن إطار يوحي بذلك أم هي علبة إيطالية بعد فتح وغلق الستارة؟

ثمة إشارة أخرى لأحلام إذ ما كنت أتوقعه أن تخرج أحلام من جديد من قلب الجمهور داخل المقهى لكن الذي حدث أن جاءت ثانية من جانب آخر بعد أن كانت على الخشبة.. فأحلام ضمير الوطن والأمة وهي من الشعب ولا بد أن يمرع الحلم بين خافقه وجناحيه.

إن المخرج الذي عرف بأعماله الكثيرة يعرف تماماً ما أقصد وأثني على هذه التجربة كما أثني على تمثيل عبير الجندي ونور الهدى صبري والفريق بكامله الذي تفاعل مع الحدث وأدى بعفوية جميلة.. أما سينوغرافيا العرض فكانت لافتة ومدهشة أمتعت الجمهور كما أمتعته الموسيقا والغناء أيضاً.

بقي أن أشير إلى أن مستويات الحوار التي كانت غير منسجمة أضعفت العرض لأن النص قدم الفصحى والفصحى المبسطة واللهجة العامية.

في مسرحية (المعلقون) تأليف عباس الحايك إخراج خالد المفيدي تمثيل يحيى قاسم –محمد الشطي– علي عبد الرضا– عبد الله التركماني–وسيم الشيخ سليمان– نصار النصار.

يفاجؤنا العرض بأن مجموعة من الشبان هاربة من هجوم الذئاب المفترسة ولذلك تتعلق بالحبال من أعلى الشجرة... ويبدأ الحوار بالحديث عن المصير المخيف لو سقط أحدهم... وبالفعل يتساقط ثلاثة منهم ويبقى أربعة في نهاية المسرحية.

المسرحية فيها إبراق مسرحي جميل فقد أدهشنا هذا التعلق، لكن المخرج الذي حاول جاهداً تخريج النص المؤلف من الرتابة السردية في الحوار لم يحقق نتائج مثالية لأنه كان محكوماً بصورة واحدة لا تتغير في المسرحية كلها، هذا أمر والأمر الآخر أن الحكاية استندت إلى أرضية رخوة إذ يرسل الأب أولاده لجلب الكنز من الصحراء فيحدث لهم ما حدث!؟

ولا بد هنا من الاعتراف بقدرات خالد المفيدي وما قدمه من سنوغرافيا خدمت الفكرة من خلال الألوان والموسيقا والخلفية والحبال ولباس المعلقين.

ولهذا أقول إن هذه المسرحية تشكل مشروعاً حقيقياً لعرض مسرحي فيه من الحداثة والتجريب الكثير، كما فيه من الرؤية الواعية الكثير، ولا يمكن إلا أن يتوقف المشاهد عند كثير من مفاصله.

أما المسرحية الأخيرة (شيطان الحب) تأليف عبد الله الفريح إخراج جابر المحمدي تمثيل أحمد كنكوني، ديما الأنصاري، عبد العزيز عبد الله، عبد المحسن القفاص، مشعل الفرحان فقد كانت تحمل في مضموناتها أفكاراً رائعة تتلاءم مع واقعنا المعاصر حيث افتقرنا فيه إلى إنسانية الإنسان والحب الذي يندي المشاعر ويخلق الفرح والأمل والحلم.

استطاع المخرج عبر رؤية عميقة لفن المسرح أن يقدم لنا من خلال شاب يحب فتاة منذ الصغر وهي لا تحبه فيلجأ إلى الشيطان الذي يعينه على قتل الفتاة مع الذي تحبه.. أقول استطاع المخرج جابر المحمدي أن يقرأ النص قراءة إخراجية واعية تستند على الإمتاع البصري والرؤية الفلسفية والتجريب فاستخدم الأقنعة والإضاءة والموسيقا وشكل فضاء المسرح بالجوقة والديكور الذي عكس دلالات ومفاهيم واعية وعميقة للحياة والخير والشر: (عندما تغيب شمس الحب.. وتتوارى خلف غيوم الحقد.. ويضيع الأحباب في زحمة الوحوش، فإن الحياة تمسي بلا طعم) ودعم العرض بإيقاعات شعرية وحركية فأضفت لغة الجسد بوحاً عامراً بالرموز، وكان كل ما في العرض يتناغم ويشكل هارموني الانسجام وكل ما في العرض يعمل من أجل الفكرة الهدف والإقناع وتحريك النبض والمشاعر.

العروض الموازية:

قدمت ثلاثة عروض موازية الأول لفرقة المسرح المدرسي بعنوان (كاريكاتير) تأليف بسام دحدل إخراج وليد الراشد.

والثاني لفرقة المسرح الكويتي بعنوان (لست أنت جاراً) تأليف عزيز نيسين إخراج الدكتور شايع الشايع والثالث لفرقة المعهد العالي للفنون المسرحية بعنوان (اللعبة) تأليف الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان إخراج الدكتور عامر علي عامر.

ولم تكن العروض الموازية بأقل قيمة من العروض المسرحية المتنافسة ففي عرض كاريكاتير فكرة مسرحية تتوجه إلى الفئة العمرية الأخيرة من الطفولة عالجها المخرج بإتقان وبرز الممثل علي الحسيني بشكل واضح على الخشبة من خلال حضوره وأدائه وإن كان لي رأي في هذه المسرحية هو الدعوة إلى الإكثار من المتعة والإدهاش لكسر الرتابة.

أما العرض الثاني (لست أنت جاراً) فقد تألق المخرج شايع الشايع في تقديم عرض متوازن وجميل وماتع وما يخص عرض اللعبة فإن هذا العرض الذي بدا مقبولاً كان بالإمكان الارتقاء به أكثر من خلال النص المؤلف والإخراج إلا أن هذه الملحوظة لا تلغي قيمته على الإطلاق. ويكفي المخرج أنه غامر بتقديم العرض بأسلوب جديد ولو أنه احتاج إلى معالجة ليكون أكثر إقناعاً.

*الندوات:

أقيمت على هامش المهرجان الكويتي المسرحي السابع ندوتان الأولى بعنوان: دور معاهد وأكاديميات الفنون في تطوير الحركة المسرحية والثانية بعنوان مسرح الطفل الواقع وآفاق المستقبل.

في الورقة الأولى تحدث الدكتور محمد مبارك بلال والدكتور نديم معلا محمد وحاتم السيد والدكتور جلال حافظ على دور المعاهد والأكاديميات في تطوير الحركة المسرحية وقد اتفق الجميع على ضرورة تحديث المناهج في المعاهد والأكاديميات، وأشار الفنان حاتم السيد إلى تجربته الدراسية وما عكسته في حياته الفنية.

كما تحدث الدكتور محمد مبارك بلال عن تجربته العملية كمدير للمعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت.

وتميزت ورقة الدكتور نديم معلا محمد بالطروحات الواعية من أجل تفعيل دور المعاهد الأكاديمية كان على رأسها إعادة النظر بالمناهج التي تدرس فيها.

أما الورقة الثانية فكانت حول مسرح الطفل الواقع وآفاق المستقبل والتي شارك فيها الدكتورة سهير عبد الفتاح والدكتورة كافيه رمضان والأستاذ محمود قاسم والأستاذ هيثم يحيى الخواجة فقد قدمت الدكتورة كافية لمحة موجزة عن تاريخ مسرح الأطفال في الكويت منذ أن كتب الأديب الراحل أحمد العدواني مسرحيته الوحيدة (مهزلة في مهزلة) عام 1948 تلاه الأديب الراحل حمد الرجيب في مسرحيته الوحيدة أيضاً خروف ينام ينام،

وأكدت في ورقتها على أهمية الفصحى في مسرح الأطفال كما أكدت على ضرورة الاستناد على الدراسات التخصصية عند التصدي لهذا المسرح.

أما عن الدكتورة سهير عبد الفتاح فتطرقت إلى تجارب مسرحية تتوجه إلى ذوي الاحتياجات الخاصة وطالبت بضرورة الالتفات إلى هذه الفئة في مسرح الأطفال وتوقف الأستاذ محمود قاسم عند الخيال العلمي، وتحدث عن أهميته في مسرح الأطفال من خلال تجربة مسرحية.

أما هيثم يحيى الخواجة فقد أوضح:

أن مسرح الطفل لا بد أن يتضمن عدة أشياء، منها: اللعب والفكاهة والغناء والموسيقى والشعر والإثارة والإدهاش حتى يندفع الطفل إليه، ويرتبط به، ولا تغريه البدائل التي صارت متشعبة وعديدة في عصرنا الحديث.

خاصة أن واقع المسرح الطفلي عند العرب ما زال رهن التجريب والبحث، وما زال بعضه بأيد جاهلة أو غير أمينة، لذا لا بد من رد الأمانة إلى أهلها وإيلاء رأي الأطفال أهمية كبيرة.

وأوصى الخواجة بعدة توصيات في نهاية ورقته، منها:

-إدخال مادة المسرح في المناهج بدءاً من المرحلة الابتدائية وحتى الجامعة.

-إنشاء صندوق في كل بلد عربي خاص لمسرح الطفل.

-تشجيع كتاب مسرح الطفل من خلال الجوائز والمسابقات.

-الاهتمام بمسرح العرائس بشتى أنواعه.

-دعم المسرح المدرسي مادياً.

-الاهتمام بمسرح الطفل ما قبل المدرسة.

-وتحدث عدد من الحضور حول ماهية مسرح الطفل، وطالبوا الدولة بدعم هذا المسرح، الأمر الذي تكلم من أجله الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون وقال بدر الرفاعي بكل صراحة بأن الدولة تصرف على هذا المسرح، ولكن لأن مسرحياته

تعرض بهدف تجاري تجد أن المنتج يصارع حتى يحقق الأرباح دون النظر للقيمة التي يقدمها من خلال عرضه المسرحي، وذلك لأنه لا يوجد عندنا منتج (فاعل خير) يحترم مسرح الطفل!

*ضيوف المهرجان:

استضاف المهرجان الكويتي المسرحي السابع فنانين من الوطن العربي فمن السعودية: محمد العثيم، راشد الشمراني، مزيد المزيد.

ومن الإمارات: محمد عبد الله، وحبيب غلوم، عمر غباش، محمد سعيد الضنحاني، عائشة عبد الرحمن، فاطمة العقروقة، فاطمة محمد الهديدي، جمال مطر.

ومن البحرين: د. إبراهيم غلوم، كلثوم أمين، عبد الله ملك، يوسف حمدان، أمينة القفاص.

ومن قطر: موسى زينل، وداد موسى زينل، عبد العزيز جاسم، وداد الكواري، هدية سعيد.

ومن سلطنة عمان: خالد الغساني، رحيمة الجابري، طالب البلوشي، فخرية خميس، شمعة محمد.

ومن سورية: هاني الروماني، هيثم يحيى الخواجة، جهاد سعد.

ومن لبنان: رفيق علي أحمد، سهام ناصر، سميرة بارودي، جان داوود.

ومن مصر: د. أحمد عبد الحليم، يوسف شعبان، د. سعد أردش، د. أحمد سخسوخ، د. سهير عبد الفتاح، نجوى أبو النجا، محمود محمود قاسم، سيد راضي، عايدة عبد العزيز.

ومن الأردن: د. إبراهيم السعافين عبد الكريم الجراح، حاتم السيد، غنام غنام، جوليت عواد، أسماء مصطفى، جميل عواد.

ومن تونس: نجوى المنسيري الشريف.

ومن السودان: علي مهدي.

ومن المغرب: عبد الكريم برشيد.

ومن العراق: مظفر جلود، زياد الخزاعي.

رؤية:

لا يختلف اثنان بأن المهرجان الكويتي المسرحي الذي رعاه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت يعد تظاهرة مهمة في هذا الميدان وهو ضوء سيبقى منيراً في فضاء المسرح الكويتي، ولئن تحدثنا عن هذا المهرجان بما له وما عليه فإن ذلك يأتي من منطلق الاعتراف بأهمية هذا الحدث وتقدير الجهود التي بذلت من قبل الفرق المسرحية الكويتية والمسؤولين واللجان العاملة...

ماذا قدم هذا المهرجان؟ وما الذي نتطلع إليه؟

لقد استطاعت الفرق المسرحية الكويتية أن تثبت حضوراً متميزاً من خلال العروض المشاركة لأن الرؤية العامة لهذه العروض تؤكد بأن المسرح الكويتي بخير وأن هذا المسرح عريق وأصيل، وأن دماء الشباب تنبض في عروقه وأن المستقبل القابل يعد بالكثير إذ ثمة جرأة واضحة في طروحات العروض وثمة وعي واضح في اختيار النصوص وثمة شباب جريء يحاول أن يتفرد ويتميز ويقدم الجدي والمدهش والمثير وهذه العناصر لم تنشأ من فراغ وإنما استندت على علم ومعرفة بهذا الفن، فالمخرجون الأكاديميون يملؤون الساحة المسرحية والرواد والقاعات أمثال فؤاد الشطي وعبد العزيز السريع وخالد عبد الله اللطيف رمضان ومحمد مبارك بلال وعبد المحسن الشمري وصالح الغريب وغيرهم كثير يرعون التجارب الجديدة ويشجعونها، ولهذا أرى أن المسرح الكويتي بخير وهو يتحفز لانطلاقة نوعية حقاً وإذا كانت هناك من إشارات تتعلق بعمل الفرق المسرحية فيمكن إيجازها

بما يلي:

1)التركيز على بروفات الجنرال..

2)اعتماد مبدأ الريبوتوار من أجل مزيد من النضج للممثل والعروض.

3)إيلاء الطاقات الشابة المزيد من الاهتمام.

أما عن جلسات النقاش والتعقيب فإن هذه الجلسات كانت ماتعة حقاً وبرز فيها معقبون متميزون ومحاورون أمسكوا بالمصطلح المسرحي وامتلكوا أدوات هذا الفن أمثال محمد عبد الله، الدكتور أسعد أردش، الدكتور نادر القنة، الدكتور فايز الداية، محمد الروبي، غنام غنام، سهام ناصر، علي المهدي، الدكتور شريف محمد، مانويل جيجي، جمال مطر، عبد الكريم الجراح، هيثم يحيى الخواجة... الخ ومن المفيد أن نشير إلى أن التعقيب الذي لا يصيب في العرض لا قيمة له ولا مكان له في جلسات النقاش كذلك فإن برقيات الشكر وراء المكيرفون والأحاديث التي لا تصب في الشغل المسرحي تبقى خارج السرب.

النتائج:

في حفل الختام ألقيت الكلمات وكرم بعض الرواد وعرض فيلم مرئي بالليزر وألقت مديرة إدارة المسرح في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ومديرة المهرجان كاملة العياد كلمة جاء فيها: نسجل للمشهد الثقافي صورة تعكس الرعاية والاهتمام بالمسرح من قبل المجلس، وشهدت أيام المهرجان مجموعة بارزة من العروض المسرحية استقطبت الفرق الأهلية ومسرح الشباب والمسرح المدرسي والجامعي، كما سلطت ندوة المهرجان الثقافية الضوء على دور المعاهد في تطوير الحركة المسرحية إضافة إلى حلقة نقاشية شارك فيها أقطاب المسرح والثقافة بدولة الكويت. ثم ألقى هيثم يحيى الخواجة كلمة بالإنابة عن ضيوف المهرجان جاء فيها: (يؤكد المهرجان أن المسرح في الكويت يسير في المسار الصحيح وهو بألف خير، وبرهاننا ما رأيناه في المهرجان من عروض ناجحة وواعدة، بوركت جهود الذين عملوا من أجل هذه الاحتفالية والتي صارت وشماً في سويداء القلوب، ونحيي وزارة الإعلام على الرعاية النوعية لهذا المهرجان).

وبعد هذه الكلمة صعد وزير الإعلام محمد أبو الحسن والأمين العام للمجلس الوطني رئيس المهرجان بدر الرفاعي ومديرة المهرجان كاملة العياد على خشبة المسرح لتكريم المشاركين في المهرجان وهم المسرح العربي والمسرح الكويتي ومسرح الخليج والمسرح الشعبي والمسرح الجامعي ومسرح الشباب والمسرح المدرسي والمعهد العالي للفنون المسرحية كما تم تكريم بعض أسماء الفنانين الراحلين: صقر الرشود، وعبد العزيز النمش عادل النمش، وكنعان حمد والناقد د. محمد مبارك الصوري. ومنحت لجنة النقاد جائزتها الأفضل عرض مواز وهو "لست أنت جاراً" للمسرح الكويتي.

وبعدها تقدم رئيس لجنة التحكيم الفنان أحمد عبد الحليم ليلقي التوصيات وكانت كما يلي:

1)نوصي بإقامة مهرجان لكل من المحترفين والهواة حتى يتحقق التوازن والتكافؤ.

2) نوصي باهتمام الفرق المسرحية باللغة نطقاً وإعراباً.

3)نوصي بضرورة استغلال مسرحين متكافئين تقنياً حتى تستكمل عناصر العرض.

4)نوصي بأن تقوم الفرق المشاركة بتضمين كتيب العرض أسماء الممثلين وأدوارهم.

5)نوصي بإقامة ورش مسرحية تتزامن مع المهرجان للاستفادة من الشخصيات المتميزة ضيوف المهرجان.

6)نوصي بتشكيل لجنة فنية لإجازة العروض المرشحة لضمان جودة عروض المهرجان.

ثم أعلن بالتناوب الفنان الدكتور أحمد عبد الحليم والفنان محمد العثيم والدكتور أحمد سخسوخ نتائج لجنة التحكيم:

*جائزة أفضل عرض متكامل "شيطان الحب- مسرح الشباب".

*جائزة أسرة المسرح العربي باسم كنعان حمد لأفضل ممثل: "حسن البلام" "ومن الحب ما قتل" لفرقة المسرح العربي.

*جائزة "الأنباء" لأفضل ممثل واعد: عبد العزيز عبد الله- "شيطان الحب".

*جائزة "الأنباء" لأفضل ممثلة واعدة: ديما الأنصاري عن "شيطان الحب".

*أفضل مخرج مسرحي "حسين المسلم- إعدام أحلام عبد السلام.

*أفضل مؤلف مسرحي: فطامي العطار – إعدام أحلام عبد السلام.

*أفضل ممثلة بدور أول "عبير الجندي- إعدام أحلام عبد السلام".

*أفضل ممثلة بدور ثاني: نور الهدى صبري- إعدام أحلام عبد السلام.

*أفضل ديكور مسرحي: د. عنبر وليد- شيطان الحب.

* جائزة التقنيات والمكملات المسرحية: المعلقون لفرقة المسرح الجامعي.

أخيراً

وهنا لا بد أن نشير إلى أن مجلة المهرجان التي أشرف عليها الفنان صالح الغريب اتصفت بالجدية والوعي والدقة ولذلك غطت الحدث برؤية وأهداف يتلمسها قارئ المجلة بحيث يمكن أن يظل هذا الإصدار وثيقة تاريخية لهذه التظاهرة.

إن المتتبع للمهرجان الكويتي المسرحي يتأكد بأن المسرح في الكويت نابض بالحيوية ومفعم بالعطاء وقادر على التجدد وأن فرسان المسرح يصرون على امتشاق سفر الإبداع من أجل إعادة النضارة لهذا الفن الصعب ولو استعدنا ما نراه في الإمارات من مسرح مهم من خلال أيام الشارقة المسرحية والعروض الأخرى فإن هذا يجعلنا نقول إن المسرح الخليجي كله بخير حقاً...

لقد عكست الكويت –من خلال هذا المهرجان- وعياً لافتاً في العروض وفي التنظيم وحسن الضيافة مما حدا بالحضور يظهرون التعبير عن تقديرهم لمن كان وراء هذا الحدث وإعجابهم بهذه التظاهرة النوعية والمتميزة حقاً.

هيثم يحيى الخواجة- الإمارات العربية

□□

لوحة الغلاف:

الفنانون وأساليب الفن التشكيلي

- *الفنان: **د.كمال محيي الدين حسين** . أستاذ بجامعة دمشق . كلية العلوم . فنان تشكيلي.*
- *العمل الفني: محفل السحرة، 1994، اكريليك على قماش، 65×50سم.*
- *من مقتنيات الإدارة السياسية، الجيش والقوات المسلحة، سورية.*
- *مختصر السيرة الذاتية: ولد الفنان عام 1943 في محافظة طرطوس، وتلقى تعليمه في مدارس المحافظة اعتباراً من 1949 ولغاية حصوله على شهادة البكالوريا 1961، ثم درس العلوم في كلية العلوم بجامعة دمشق، حيث حصل على بكالوريوس في العلوم الحيوية والجيولوجية 1966. وفي عام 1969 أوفد ببعثة علمية للحصول على درجة الدكتوراه في الجيولوجيا من جامعة موسكو. وبعد حصوله على الشهادة عام 1973 أصبح عضواً في الهيئة التدريسية بقسم الجيولوجيا، وما زال على رأس عمله.*
- *وهو من مؤسسي نقابة الفنون الجميلة. وقد قام بتدريس مقرر (التشريح للفنانين) في مركز أدهم اسماعيل للفنون التشكيلية التابع لوزارة الثقافة، بناءً على تكليف من مدير الفنون التشكيلية الدكتور عفيف البهنسي في العام 1963. وقد حصل من جامعة وسكانسن . كلية الفنون الجميلة بمدينة ماديسون العاصمة، على شهادة فنية منحت له كنتيجة لالتحاقه بورشات عمل فنية ودورات دراسية في الفن التشكيلي والتصميمي. وقد عرض في الولايات المتحدة في بعض الولايات الأمريكية: ولاية ويسكانسن (ماديسون)، ولاية مشيغان (روشستر) وفي مدينة ميلودكي بولاية ويسكانسن. وقد كان ضيف شرف في معرضي ماديسون وميلودلي1999. إلى جانب ضيف الشرف الإسباني الفنان ريكو لوبيز، الفلانسي الأصل والمقيم مابين فالنسيا وميامي . فلوريدا.*
- *حول العمل الفني أ طلق الفنان على هذا العمل السوريالي اسم (محفل السحرة)، ويناقش فيه، من خلال مسرح أحداث متخيل، المفاوضات وظروفها اللا معقولة بين العرب والإسرائيليين في مدريد عام 1991، وما آلت إليه من فشل، بسبب عدم رغبة إسرائيل وحلفائها من التوصل إلى اتفاق يمنح السلام والأمن والعدل للمنطقة وشعوبها. إن تصميم اللوحة يستمد بعض إشاراته من التوراة التي تصور اغتصاب قبائل الرعاة العبرانيين لبلاد كنعان، وإن الجنرال في مقدمة وأيمن اللوحة والذي يمسك أفعى، يذكرنا بحكاية إلقاء موسى العصا وتحولها إلى أفعى، في (محفل للسحرة)... إن الأجواء السوريالية في العمل تتضمن عناصر خيالية تتصل بتحولات الأشياء الماديّ منها والمعنوي.*

أحلام حمّاد

□□□